ناول کا فن اور نظریہ
ڈاکٹر محمد یٰسین

ربِ لامکاں کا صد شکر ہے کہ اس نے ہمیں توفیق دی کہ ہم اردو ادب کی کتب کو سافٹ میں تبدیل کر سکے۔ اسی صورت میں یہ کتاب آپ کی خدمت میں پیش کی جا رہی ہے۔ مزید اس طرح کی عمدہ کتب حاصل کرنے کے لئے ہمارے گروپ میں شمولیت اختیار کریں۔

انتظامیہ برقی کتب

گروپ میں شمولیت کے لئے:

عبداللہ عتیق: 8848884 347 -92+

محمد ذوالقرنین حیدر: 3123050300-92+

اسکالر سدرہ طاہر صاحبہ: 0120123 334 -92+

ناول کا فن اور نظریہ

ڈاکٹر محمد یٰسین

۴۰ اُردو بازار، لاہور۔فون: ۰۳۰۰_۸۸۹۸۶۳۹

جملہ حقوق محفوظ

۱۴۳۴ ہجری ۲۰۱۳ء

نام کتاب : ناول کا فن اور نظریہ

مصنف : ڈاکٹر محمد یٰسین

اہتمام : دارُالنّوادر، لاہور

مطبع : میٹرو پرنٹرز، لاہور

حرفِ آغاز

ناول ادب کی ایک اہم اور مقبول صنف ہے۔ اگرچہ مغربی ادب میں شاعری اور ڈراما کے مقابلے میں اس کی عمر خاصی کم ہے، تاہم اس کی مقبولیت اور اہمیت کسی طرح بھی ان سے کم نہیں۔ فلیڈنگ، سروالٹر اسکاٹ، بالزاک، لیوٹالسٹائے، داستووسکی اور ٹامس ہارڈی، جیسی نابغۂ روزگار شخصیات اور بلند پایہ فنکاروں کی مساعیٔ جمیلہ سے ناول نگاری نے مغرب میں تیزی سے ارتقائی منازل طے کیے اور عالمی ادب میں اپنا مخصوص مقام بنایا۔ ان کی تخلیقات عام انسانی جذبات و احساسات اور واردات قلبی کی بڑے حسین، موثر اور فطری انداز میں ترجمانی کرتے ہیں۔ ان میں فلسفۂ حیات اور انسانی مشاہدات کا بھرپور اظہار بھی ہے اور ان کے ذریعہ اصلاحِ معاشرہ کی کوششیں بھی۔

اردو ادبیات میں صورت حال قدرے مختلف ہے۔ یہاں ڈراما نگاری پر توجہ بہت کم دی گئی ہے۔ اس لیے اس میں اعلیٰ اور معیاری ڈراموں کا فقدان ہے۔ ابتدا میں آغا حشر کاشمیری نے اسٹیج ڈرامے لکھے جو اُس زمانے میں بہت مقبول ہوے۔ اسی بناء پر ان کو شیکسپیر ہند کہا جاتا ہے۔ لیکن ان کے بعد اس مرتبے کا کوئی دوسرا ڈراما نگار پیدا نہ ہوسکا۔ اس کے برعکس اردو میں اچھے اور معیاری ناول تخلیق کیے گئے اسی لیے شاعری کے بعد فکشن ہی کو سب سے زیادہ مقبول اور ہردلعزیز صنف ادب کا درجہ حاصل ہوا۔ اردو میں ناول نویسی کی ابتدا اصلاً داستان گوئی سے ہوتی ہے اور چونکہ داستانیں ایک طویل عرصہ تک عوام و خواص میں بے حد مقبول رہیں اس لیے رفتہ رفتہ ان کی مقبولیت ناولوں اور افسانوی ادب میں منتقل ہوتی گئی۔ مزید برآں اردو میں مثنوی بھی ایک مقبول صنف شاعری رہی ہے۔ چنانچہ مثنوی سحرالبیان، گلزار نسیم اور زہر عشق جیسی شاہکار مثنویاں صدیاں گزر جانے کے بعد بھی آج تک تازگی اور شگفتگی برقرار رکھے ہوئے ہیں۔ یہ آج بھی ہمارے دلوں کو گرماتی اور روح کو تڑپاتی ہیں۔ یہ عاشقانہ قصے اور سماجی و اصلاحی داستانیں جب نثر میں لکھی اور فکشن کے فارم میں پیش کی جانے لگیں تو ان کو بھی اتنی ہی دلچسپی اور شوق سے پڑھا جانے لگا۔ اس کے نتیجہ میں اردو زبان میں بڑی تعداد میں اچھے اور معیاری ناول وجود میں آئے، چنانچہ ڈپٹی نذیر احمد، مرزا محمد ہادی رسوا، منشی پریم چند

اور قرۃ العین حیدر کی تخلیقات کو ہم بلا تامل عالمی ادب کا حصہ قرار دے سکتے ہیں۔

اردو داں حلقوں میں ناول کی اس مقبولیت اور عام دلچسپی کے باوجود ناول کے فن، اس کی تکنیک اور اس کے ارتقا کے بارے میں اردو میں بہت کم لکھا گیا ہے۔ اس سلسلہ میں ابتک سب سے اہم کتاب علی عباس حسینی کی ناول کی تاریخ وتنقید مانی جاتی رہی ہے۔ اسی سلسلہ کی دوسری اہم کڑی محمد احسن فاروقی کی ناول: فن اور تکنیک ہے۔ لیکن یہ دونوں کتابیں تین دہائی پہلے کی ہیں۔ ان کے بعد عالمی صورت حال کے تناظر میں ناول میں ہشت پہلو تبدیلیاں رونما ہوئی ہیں۔ اس کے نقطۂ نظر، مقاصد اور لفظیات میں بھی فرق آیا ہے اور کینوس بھی وسیع ہوا ہے۔ اس لیے ضرورت اس بات کی تھی کہ ان تمام امور کا از سر نو جائزہ لیا جائے اور ناول کے فن، اس کے اجزاے ترکیبی، نیز اس کی تکنیک سے از سر نو سیر حاصل بحث کی جائے۔ جس سے طالب علم بھی مستفید ہوسکیں اور تحقیقی کام کرنے والے بھی فیض یاب ہوسکیں۔ خوشی کی بات ہے کہ پروفیسر محمد یٰسین صاحب نے اس جانب توجہ فرمائی اور یہ قیمتی اور انتہائی مفید کتاب تحریر فرما کر بڑی حد تک اس کمی پورا کیا اور جیسا کہ خود پیش لفظ میں فرمایا ہے آپ نے ''اپنی دانست میں 'عالمی معیار' قایم کرنے کے لیے فرانس، روس، انگلستان اور ہندوستان کے اہم ترین ناول نگاروں کی تنقیدی اور تخلیقی تصانیف کا جائزہ لیا ہے اور کتاب کی ترتیب وتکمیل میں ادبی مورخوں، نقادوں، تبصرہ نگاروں اور محققوں کی قلمی کاوشوں سے بھرپور استفادہ کیا ہے۔''

کتاب کے مؤلف پروفیسر محمد یٰسین درس وتدریس کا طویل تجربہ رکھتے ہیں۔ وہ کم وبیش چار دہائیوں تک علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے شعبۂ انگریزی سے وابستہ رہے۔ اس دوران ناول کی تدریس آپ کی دلچسپی کا خاص موضوع رہا ہے۔ آپ یونیورسٹی کے انتہائی ہر دلعزیز اور باوقار استاد رہے ہیں۔ آپ کے صدہا شاگرد ہند اور بیرون ہند آج بھی موجود ہیں۔ راقم

محمد ضیاء الدین انصاری
ڈائرکٹر

فہرست

پیش لفظ ۱

باب اوّل: ناول اور اس کے اجزائے ترکیبی

صنف ناول ۶

پلاٹ یا ترتیب ماجرا ۹

کردار ۱۳

پس منظر ۱۷

فلسفۂ حیات ۱۹

تکنک اور اسلوب بیان ۲۱

باب دوئم: ناول کا فن: تنقیدی تناظر

ناول کا مقام ۲۸

جدید ناول کی ماہیت ۳۲

ناول کا مستقبل ۳۹

باب سوئم: مشاہیر کے تنقیدی افکار ونظریات

بالزاک ۴۲

فلابیر ۴۳

دستوئسکی ۴۴

تالستائے ۴۶

ایملی ژولا	۴۸
طامس ہارڈی	۵۰
ہنری جیمس	۵۵
جازف کانریڈ	۶۳
ڈی۔ایچ۔لارنس	۷۲
ورجینا دولف	۷۷
باب چہارم: مشاہیر کے اہم تخلیقی شاہکار	
بالزاک	۸۵
فلائبیر	۱۰۰
دستوِسکی	۱۲۳
تالستائے	۱۴۳
چارلس ڈکنس	۱۶۲
ڈی۔ایچ۔لارنس	۱۷۵
پریم چند	۱۸۶
قرۃ العین حیدر	۲۰۰
کتابیات	۲۱۵

☆☆☆

پیش لفظ

عالمی ادب میں صنف ناول کو اس کی کمسنی کے باوجود اس کے تنوع اور رنگا رنگی کی بدولت امتیازی حیثیت حاصل ہے۔ قدیم ترین ادبی اصناف میں شاعری اور ڈرامہ کلاسیکی دور سے تا زمانہ حال اپنی انفرادیت بر قرار رکھے ہوئے ہیں اور گزشتہ دوڈھائی ہزار سال کے دوران فنی شہ پاروں سے مالامال ہیں۔ صنف ناول کا ادبی سرمایہ بھی اٹھارہویں سے بیسویں صدی کے درمیان کئی لحاظ سے قابل قدر رہا ہے۔ اگر یہ کہا جائے کہ تفریحی، جمالیاتی اور اخلاقی اعتبار سے عوام وخواص میں اپنی مقبولیت کے باعث ناول نے عصری ادب میں درجہ کمال حاصل کرلیا ہے تو کچھ مبالغہ نہ ہوگا۔ ابتدا میں فن ناول کے لیے قصہ کہانی، داستان اور رزمیہ وبیانیہ شاعری کے عناصر خاص اجزائے ترکیبی تسلیم کیے جاتے تھے۔ رفتہ رفتہ پلاٹ اور کردار کا واضح تصور ابھرتا گیا اور پھر پس منظر، فلسفۂ حیات اور تکنک واسلوب بیان پر خاص توجہ دی گئی۔ فکر وفن کی ان کاوشوں کا نتیجہ یہ ہوا کہ ناول محض تفریح یا وقت گزاری کا ذریعہ نہیں رہ گیا بلکہ اس میں سنجیدہ مضامین اور وقیع موضوعات کے لیے بھی گنجائش پیدا ہوئی۔ عام انسانی زندگی کے نشیب وفراز اور خوابوں وخوشیوں یا محرومیوں وناکامیوں کی عکاسی کے علاوہ معاشرہ کے سیاسی، معاشی اور ثقافتی پہلوؤں کو بھی ناول کے دائرہ میں شامل کیا گیا۔ اس طرح نہ صرف ناول اپنے وسیع تر دائرہ میں انسانی احساسات اور جذبات کا ترجمان ہو گیا بلکہ اس میں ماحول کے جزئیات اور خارجی فطرت کی کیفیات بھی بدرجہ اتم سموئے گئے۔ عالمی ادب میں شاعری اور ڈرامہ کے ذریعہ انسانی زندگی کے مختلف پہلوؤں کو مخصوص انداز میں نمایاں کیا گیا ہے۔ اپنے شاہکاروں میں مشاہیر نے ذاتی تجربے، مشاہدے اور فلسفۂ حیات پیش کیے ہیں جو ہمارا مشترک ورثہ ہے۔ شاعری کے میدان میں ہومر، دانتے، بالمیکی، بھرت منی اور فردوسی نے وسیع کینوس پر انسانی زندگی کے مادی وروحانی تجربات پیش کیے اور معاشرہ کے تاریخی، سیاسی، اخلاقی اور مذہبی پہلوؤں کی عکاسی کی۔ اسی طرح سافوکلیز، کالی داس، شیکسپیر، مولیئر، گوئٹے اور برنارڈ شا نے ڈرامے کے ذریعہ حیات وکائنات کے بیشتر گوشوں کو منور کیا۔ فن

ناول کے نمائندہ مشاہیر فیلڈنگ، اسکاٹ، بالزاک، تالستائے، دستوئفسکی، ڈکنس، ہارڈی، طامس مان، پریم چند، اور قرۃ العین حیدر وغیرہم نے اپنے طور پر نہ صرف ہمعصر معاشرہ کی تخلیقی ترجمانی کی بلکہ اپنے پڑھنے والوں کے لیے سامان مسرت وبصیرت بھی مہیا کیے۔ اس میں کلام نہیں کہ اعلیٰ سطح پر فن ناول علاقائیت، مسلکی عصبیت اور نظریاتی تنگ نظری سے بلند ہو کر انسانی اقدار اور تہذیبی روابط کا ترجمان ہو گیا ہے۔

راقم الحروف کو شعبۂ انگریزی، مسلم یونیورسٹی علی گڑھ میں تقریباً چار دہائیوں تک صنف ناول کو عالمی تناظر میں پڑھنے، پڑھانے اور پرکھنے کی سعادت نصیب ہوئی۔ اس دوران میں ہمیشہ یہ احساس رہا کہ اردو میں فکشن پر کوئی ایسی کتاب نہیں جو مغربی تنقیدی نظریات اور عظیم افسانوی شاہکار کو طلبا یا عام قارئین سے متعارف کر سکے۔ یونیورسٹی نصاب کے ساتھ انصاف کے لیے مغربی نقادوں کے چند مضامین یا معمولی تصانیف کے تراجم سے کام نہیں چل سکتا۔ پوسٹ گریجویٹ طالب علموں کو عالمی پس منظر میں ناول کے نظریہ وفن سے اتنی واقفیت تو ہونی چاہیے کہ وہ تقابلی تنقید میں اپنے مشاہیر کے ساتھ انصاف کر سکیں۔ زیر نظر تصنیف میں ناول کے فن پر تبصرہ اجزائے ترکیبی اور مختلف مسائل و نظریات کی روشنی میں کیا گیا ہے۔ اس سلسلہ میں زیادہ تر انگریز مصنفین کی آرا اور فنکاروں کے نظریات کو ترجیح دی گئی ہے۔ یورپین ناول میں روس اور فرانس کو خاص اہمیت حاصل ہے لہٰذا ان ملکوں کے اہم نقادوں اور فنکاروں سے بھی استفادہ کیا گیا ہے۔ ادبی تنقید میں نظریاتی مباحث کبھی کبھی مسلکی جنگ کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ چنانچہ انگلستان اور فرانس میں اہل قلم اور اہل کلیسا کے درمیان ناول میں اخلاقی مسئلہ پر عرصہ تک نبرد آزمائی ہوتی رہی۔ اسی طرح مغربی سرمایہ دارانہ نظام کے تحت امریکہ اور انگلستان میں جمہوری اقدار اور لبرل خیالات کو خاص اہمیت دی گئی لیکن سوویت روس اور اس کے زیر اثر کمیونسٹ ممالک میں "ترقی پسندی" اور مارکسیت ہم معنی ہو گئے۔ گورکی اور شولوخاف اسی سیاسی ماحول کی پیداوار ہیں۔

راقم نے اپنی دانست میں "عالمی معیار" قائم کرنے کے لیے فرانس، روس، انگلستان، اور ہندوستان کے اہم ترین ناول نگاروں کی تنقیدی اور تخلیقی تصانیف کا جائزہ لیا ہے اور کتاب کی ترتیب و تکمیل میں ادبی مورخوں، نقادوں، تبصرہ نگاروں اور محققوں کی قلمی کاوشوں سے بھرپور استفادہ کیا ہے۔

کتاب کے باب اول کی ترتیب ناول اور اس کے اجزائے ترکیبی پر مشتمل ہے۔ ان ابتدائی صفحات میں صنف ناول کے مختصر تعارف کے بعد پلاٹ، کردار، پس منظر، فلسفۂ حیات اور تکنیک واسلوب بیان پر سیر حاصل بحث کی گئی ہے۔ باب دوئم "ناول کا فن: تنقیدی تناظر" میں ناول کے متعلق مغربی نقادوں کے تاثرات و نظریات کو تاریخی پس منظر میں پیش کیا گیا ہے اور جدید ناول کی ماہیت کو خاص ادبی رجحانات اور تحریکات کی روشنی میں اجاگر کیا گیا ہے۔ اس باب میں ناول اور رومانیت، ناول اور حقیقت نگاری، ناول بطور تاثر حیات، ناول اور اخلاقیات اور ناول کا مستقبل جیسے موضوعات شامل ہیں۔ باب سوئم کے تحت ناول سے متعلق مشاہیر کے افکار و نظریات کو پیش کیا گیا ہے۔ زیر بحث صفحات میں انگریز نقادوں کو خاص ترجیح دی گئی ہے کیونکہ انھوں نے یورپین ناول نگاروں کی تنقیدی و تخلیقی نگارشات کو اپنی تصانیف میں سمو کر صنف ناول کا جامع احاطہ کیا ہے۔ نقاد ناول نگاروں میں فرانسیسی بالزاک، فلابیئر، اور ژولا، روسی نمائندوں میں دستوئفسکی اور تالستائے اور انگریز مصنفین میں ہارڈی، ہنری جیمس، جازف کانریڈ، ڈی۔ ایچ۔ لارنس اور ورجنیا وولف شامل کیے گئے ہیں۔ ان مشاہیر کے مطالعہ سے گذشتہ دو سو برسوں کے اندر فن ناول سے متعلق بدلتے رجحانات کا بخوبی اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ باب چہارم میں راقم نے اپنی دانست میں دنیا کے چند اہم ترین ناول نگاروں کی تخلیقات کا مختصر تنقیدی جائزہ لیا ہے۔ ان اکابرین میں بالزاک، فلابیر، دستوئفسکی اور تالستائے پر مضامین سہ ماہی "نقد و نظر" (علی گڑھ) میں شائع ہو چکے ہیں۔ انگریز ناول نگاروں میں ڈکنس اور لارنس کا انتخاب اپنی صدی میں ان کی نمائندہ حیثیت کے باعث کیا گیا ہے۔ ہندوستانی زبانوں میں راقم کی واقفیت اردو ہندی تک ہی محدود ہے۔ لہٰذا بنگالی، گجراتی، مرہٹی اور جنوبی ہند کے مشاہیر کو زبردستی شامل کرنے کی جسارت نہیں کر سکا۔ پریم چند اردو اور ہندی کے معروف و مستند ناول نگار ہیں۔ انھوں نے اپنے دور کے سماجی، سیاسی اور ثقافتی زندگی کو قومی پس منظر میں فنی کمال کے ساتھ پیش کیا ہے۔ ہندی کے "اپنیاس سمراٹ" اردو ناول میں بھی مرکزی ستون کی حیثیت رکھتے ہیں۔ محترمہ قرۃ العین حیدر ہند و پاکستان کے ممتاز ناول نگاروں میں انفرادی اہمیت کی حامل ہیں۔ ان کا دائرہ فکر و تخیل بیک وقت رزمیہ اور غنائیہ، تاریخ و فلسفہ اور انسانی مقدرات مختلف پہلوؤں پر محیط ہے۔

مشاہیر کے انتخاب کے سلسلہ میں ہمیں اعتراف ہے کہ اہم روسی ناول نگاروں میں

ترگنیف، گورکی اور شولوخاف، فرانسیسی ادیبوں میں وکٹر ہیوگو، ژولا اور آندرے ژید اور انگریزی وامریکی نمائندوں میں فیلڈنگ، اسکاٹ، ہاتھرن، ہنری جیمس، جارج ایلیٹ، ہارڈی، ہمنگوے، ہکسلے اور جارج آرویل جیسے نمائندہ مصنفین کے لیے گنجائش نہیں نکل سکی جن کے بغیر تشنگی کا احساس باقی رہتا ہے۔ سچی بات یہ ہے کہ راقم نے اس تصنیف میں ناول کی تاریخ مرتب کرنے کی کوشش نہیں کی ہے اور نہ اس مختصر جائزہ میں علمی جامعیت کا دعویٰ کیا ہے۔ "مشتے از خروارے" کے بمصداق اردو قارئین کے سامنے چند مشاہیر کے فنی نمونوں کو پیش کیا ہے تاکہ اس کی روشنی میں وہ اپنے ادبی سرمایہ کی قدر و قیمت متعین کر سکیں۔

اردو میں سائنسی اور معروضی تنقید کے چرچے عرصۂ دراز سے ہو رہے ہیں لیکن تقریظات اور مقدمات کی مبالغہ آمیزی سے صرف نظر کرتے ہوئے سنجیدہ مضامین میں بھی اکثر ایسا احساس ہوتا ہے کہ ہمارے نقاد اپنے زعم میں ایسے ایسے دعوے کر جاتے ہیں جن کا حقیقت سے کوئی واسطہ نہیں ہوتا۔ صاحب کاشف الحقائق کے دور میں میر انیس کا مقابلہ ہومر اور شیکسپیر سے یا بعد کی دہائیوں میں غالب کا مقابلہ گوئٹے سے کیا جا چکا ہے۔ تقابلی مطالعہ میں ہمیں بہر حال محتاط رویہ اختیار کرنا چاہیے۔ اردو کے افسانوی سرمایہ کے متعلق ہم کسی احساس کمتری کے شکار نہیں۔ بلاشبہ اردو ناول کے ابتدائی دور یعنی شرر، رسوا اور نذیر احمد کے زمانہ سے لے کر تا حال ہند و پاکستان کے ناول نگاروں نے اپنے اپنے طور پر فنی کمالات کے لازوال نقوش چھوڑے ہیں۔ اس حقیقت کے باوجود ہم مغربی ناول سے بہت کچھ حاصل کر سکتے ہیں۔ ع:

ہے رنگ لالہ و گل و نسریں جدا جدا

عظیم ناول نگاروں کے شہ پاروں میں عشقیہ موضوعات، مہماتی واردات، سیاسی مسائل، تاریخی واقعات اور سائنسی تصورات سے لیکر یوٹوپیائی نظریات اور بنی نوع بشر کے مقدرات تانے بانے کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اردو ناول کو معراج کمال تک پہنچانے کے لیے تالستائے کی ژرف نگاہی، بالزاک کی وسعت نظری، ڈکنس کی باریک بینی، ہارڈی کے شاعرانہ فکر، لارنس کی نفسیاتی تجزیہ نگاری اور ورجنیا وولف کی نفسیاتی درون بینی سے استفادہ کیا جا سکتا ہے۔ مشرقی اور مغربی ناول میں فکر و فن کا امتزاج اور انسانی اقدار کی ترسیل ہمارا نصب العین ہونا چاہیے۔

مشہور انگریز مصنف میتھو آرنلڈ کے بقول تنقید کا مقصد دنیا کے بہترین خیالات کی تحصیل و ترسیل ہے۔ راقم نے اس جذبہ کے تحت "انگریزی ادب کی مختصر تاریخ" (انجمن ترقی اردو) "تالستائے" (نیشنل بک ٹرسٹ) اور "کلاسیکی مغربی تنقید" کو پیش کرنے کی سعادت حاصل کی۔ "ناول کا فن اور نظریہ" بھی اسی سلسلہ کی کڑی ہے۔ ع:

گر قبول افتد زہے عز و شرف

اس کتاب کی ترتیب و تکمیل میں منصبی مطالعوں کے علاوہ موقع بموقع توسیعی لکچروں اور سمیناروں کے لیے لکھے گئے مضامین سے بھی استفادہ کیا گیا ہے۔ کالج کے زمانہ طالب علمی سے لیکر مسلم یونیورسٹی اور بعد ازاں کامن ویلتھ اسکالر کی حیثیت سے انگلستان میں قیام کے دوران جن اساتذہ سے کسب فیض کے مواقع ملے ان کا اعتراف بھی لازم ہے۔ جناب مجنوں گورکھپوری (سینٹ اینڈروز کالج گورکھپور)، پروفیسر بوس اور جناب مختار حامد علی (مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ) اور جناب ڈگلس براؤن (ریڈنگ یونیورسٹی) نے ناول کی اہمیت اور فن ناول کی باریکیوں کو جس انداز میں پیش کیا اس کی ہلکی سی جھلک اس ناچیز کی تصنیف میں آپ کو مل سکتی ہے۔

اس موقع پر میرا خوشگوار فریضہ ہے کہ میں ڈائرکٹر خدا بخش لائبریری، پٹنہ ڈاکٹر محمد ضیاء الدین انصاری صاحب کا شکریہ ادا کروں جنہوں نے ان اوراق کی اشاعت کے لیے نہ صرف اپنی ذاتی دلچسپی کا اظہار کیا بلکہ اپنی نگرانی میں کتاب کو اردو داں حلقہ میں متعارف کرانے کی ذمہ داری بھی لی۔ خداوند کریم جزائے خیر دے۔

محمد یٰسین
علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ
۲۰۰۲ء

باب اول
ناول اور اس کے اجزائے ترکیبی

صنف ناول:

دنیا کے تمام ادبی اصناف کے مقابلہ میں ناول غالباً سب سے کم سن صنف ہے کیونکہ قصہ کہانی، داستان یا رزمیہ اگرچہ انسانی تہذیب کے ابتدائی ادوار سے مقبول عام رہے ہیں لیکن بحثیت منفرد صنف ادب کے ناول کی تاریخ بمشکل ڈھائی تین سو سال پرانی ہے۔یورپ میں اس کی ابتدا سترہویں صدی کے اواخر میں ہو چکی تھی مگر ہندوستان میں اس کا رواج انگریزوں کی آمد کے بعد ہوا۔انیسویں صدی کے اواخر سے ہندوستانی زبانوں بالخصوص بنگالی، اردو اور ہندی میں انگریزی اور یوزپی ناول وافسانہ کے اثرات واضح طور پر محسوس کیے جاسکتے ہیں۔

ناول تمام ادبی اصناف میں وہ اہم صنف ہے جس کا کینوس رزمیہ شاعری اور ڈرامہ کے مقابلہ کہیں زیادہ وسیع ہے لہذا اس میں جدت خیال اور وسعت بیان کی بے پناہ صلاحیتیں موجود ہیں۔اس کے ذریعہ نہ صرف انسانی زندگی کی فطری ترجمانی اور انسانی کرداروں کی بہترین عکاسی ممکن ہے بلکہ طنز و مزاح، ظرافت اور قول محال کی مدد سے رزمیہ اور ڈرامائی انداز بیان کی بھی گنجائش ہے۔ناول اور زندگی کے درمیان چولی دامن کا ایسا ساتھ ہے کہ اس میں تاریخی، سماجی، سیاسی، معاشی، ثقافتی غرضیکہ معاشرہ کے ہر پہلو کی ترجمانی افسانوی انداز میں کی جاسکتی ہے۔ناول عصری زندگی کی دستاویز ہونے کے علاوہ ذاتی زندگی کی تفسیر بھی ہے۔افراد کی خارجی وداخلی زندگی، ان کے خوابوں، ارمانوں کی دنیا، ان کی خوشیاں اور غم اور ان کے اندر تنہائی، شکست خوردگی، مایوسی اور موت کا احساس وغیرہ سبھی کچھ اس کے دائرہ میں آجاتے ہیں۔ناول وہ صنف ہے جس میں شاعری، ڈرامہ، تنقید، رپورتاژ، سوانح، سرگزشت جیسے اصناف ادب اور مصوری و موسیقی جیسے فنون لطیفہ سے بھی استفادہ کیا جاسکتا ہے۔

فن ناول میں دائرہ (Range) کا تصور بھی خاص اہمیت کا حامل ہے۔یہ تنقیدی نکتہ فن تصویر کشی (Photgraphy) سے مستعار ہے۔مثال کے طور پر اگر کوئی اپنے کیمرہ

کو بلا مقصد چاروں طرف گھماتا پھرے تو وہ کوئی خوبصورت یا دلچسپ تصویر نہیں بنا سکے گا۔کامیاب تصویر کشی کے لیے اسے فیصلہ کرنا پڑے گا کہ وہ کن چیزوں پر اپنی توجہ مرکوز کرے اور کن چیزوں کو نظر انداز کردے۔

ناول نگار کے سامنے بھی ساری کائنات اپنی تمام بوقلمونیوں کے ساتھ جلوہ گر نظر آتی ہے لیکن وہ اپنی استعداد، پسند اور ضرورت کے لحاظ سے زندگی کی ایک "قاش" (Slice of Life) ہی پیش کرنے پر اکتفا کرتا ہے۔کسی نے فن تاریخ نگاری کے بارے میں لکھا تھا کہ "دنیا میں بہت سی چیزیں اس طرح نہیں ہوتیں جیسی انھیں ہونا چاہیے اور بہت سی چیزوں کا تو بالکل وجود ہی نہیں ہوتا۔صاحب ضمیر مورخ قدرت کی ان خامیوں کو اپنے تخیل سے درست کرنے کی کوشش کرتا ہے"۔ناول نگار بھی حقیقت کو دلپذیر بنانے کے لیے "دشت امکاں" کی سیاحی کر کے حقائق کے ان پہلوؤں پر روشنی ڈالتا ہے جو عام نگاہوں سے مخفی رہتے ہیں۔

اگرچہ قدیم داستان (Romance) اور جدید ناول بالکل مختلف قسم کے اصناف ہیں لیکن اس کے باوجود ان دونوں کو اکثر گڈمڈ کردیا جاتا ہے اور ایک کو دوسرے کی جگہ دے دی جاتی ہے۔اس حقیقت کو واضح کرنے کے لیے کہا جاسکتا ہے کہ قدیم داستان یا رومان ایک قسم کا رزمیہ افسانہ ہے جو فرضی کرداروں اور واقعات پر مبنی ہوتا ہے۔اس کے برخلاف ناول واقعی زندگی اور معاشرہ کی تصویر پیش کرتا ہے اور اس میں عصری تاریخ کا بڑا حصہ ہوتا ہے۔مختصر یہ کہ ناول فطرت، معاشرہ اور انسانوں کے باہمی تعلقات کا مانوس خاکہ ہے جس میں آفاقی حقائق کو فنی انداز میں پرو دیا جاتا ہے۔

ناول کے موضوع کے متعلق فلا بیر (Flaubert) کا قول ہے کہ "ناول کے لیے موزوں موضوع وہ ہے جو یک لخت ذہن میں آئے۔یہ مرکزی تصور (Mother Idea) ہے جس کے بطن سے دوسرے تصورات وخیالات پیدا ہوتے ہیں۔کسی بھی شاہکار کی کامیابی موضوع اور مصنف کے مزاج میں مطابقت پر منحصر ہے"۔اس میں شک نہیں کہ فلا بیر کی رائے خاص قسم کے ناول تک محدود ہے کیونکہ ناول نگاری کے دوسرے نظریات اس کی تردید کرتے ہیں۔دنیا میں نہ تو موضوعات کی کمی ہے اور نہ لکھنے والوں کا فقدان ہے۔ہر فنکار اپنے خاص افتاد طبع اور رجحان کے مطابق ہی موضوع کا انتخاب کرتا ہے اور اپنے خاص انداز میں اپنا

تصور حیات ہمارے سامنے پیش کرتا ہے۔اس لحاظ سے مشہور انگریز مصنف ڈیوڈ سیسل (D. Cecil) کا قول قابل غور ہے:

"ناول وہ فن پارہ ہے جس میں زندگی کی جیتی جاگتی تصویر ابھرتی ہے۔اس میں جس عالم کی عکاسی کی جاتی ہے وہ ہماری دنیا سے مشابہت کے باوجود مخصوص انفرادیت کی حامل ہوتی ہے۔یہ انفرادیت مصنف کی شخصیت اور اس کی تخلیقی صلاحیت سے ظہور پذیر ہوتی ہے۔دوسرے لفظوں میں فنکار اپنے تخیل سے ہی اپنی تصویروں میں رنگ بھرتا ہے لیکن کسی بھی فنکار کے یہاں اس کے جملہ تجربوں اور مشاہدوں کے کسی خاص پہلو کی ہی کار فرمائی نظر آتی ہے"۔

مصنف کی ابتدائی زندگی ـــــ خاندان، والدین، رشتہ دار، تعلیم، ذہنی رجحان، حالات زندگی، خواب وخیال، کامیابی یا ناکامی غرضکہ سبھی عوامل ناول کے تانا بانا میں موجود ہوتے ہیں۔حقیقت نگاری ہو یا رومانی پرواز کوئی بھی ناول نگار اپنے تجربات ومشاہدات کے دائرہ سے باہر نہیں جاسکتا اور اگر اس نے اس اصول سے انحراف کیا تو نتیجہ بہتر نہیں ہوتا۔مشہور انگریز ناول نگار والٹر اسکاٹ (Walter scott) اپنے ملک کے سرحدی خطوں کی رومانی تاریخ اساطیری وجغرافیائی حدود کے اندر ہی کرتا ہے۔جین آسٹن (Jane Austen) وسطی انگلستان کے دیہی رئیسوں اور رئیس زادیوں کے رومان اور منگنی وشادی کی تقریبات سے ہی اپنے ناولوں کی دنیا آباد کرتی ہے۔طامس ہارڈی (Thomas Hardy) بھی جنوبی انگلستان کے دیہات سے باہر نہیں جاتا۔اردو کے مشہور ناول نگار پریم چند کے یہاں مشرقی یوپی کے جغرافیہ، معاشرت اور سیاسی ومعاشی حالات کا تذکرہ قومی تناظر میں پایا جاتا ہے۔قرۃ العین حیدر کے ناولوں میں ان کا فن سرزمین اودھ کے پس منظر میں ہی معراج کمال کو پہنچتا ہے۔

پرولتاری یا پروپگنڈہ ناول کے متعلق کہا جاتا ہے کہ اس کے ذریعہ سیاسی، معاشی اور معاشرتی مسائل اجاگر کیے جاتے ہیں اور اس سے فنکار کا مقصد اصلاح معاشرہ ہوتا ہے۔خدمت خلق کا جذبہ اپنی جگہ احسن سہی لیکن جوش اصلاح یا جماعتی وفاداری کے زعم میں فنکار کو اپنے حدود سے تجاوز نہیں کرنا چاہیے۔ناول نگار کا بنیادی مقصد پروپگنڈہ یا اصلاح نہیں بلکہ زندگی کی صحیح ترجمانی ہونا چاہیے۔اس کا منصب نہ تو سماجی برائیوں کے خلاف قاری کو بغاوت

پر آمادہ کرنا ہے اور نہ پند ونصائح کے ذریعہ اس کی عاقبت سدھارنی ہے۔ورجنیا وولف (Virginia Woolf) کا قول ہے کہ ناول کا موضوع باضابطہ متعین نہیں۔ہر موضوع خلاق ذہن ناول نگار کے لیے موزوں ہو سکتا ہے بشر طیکہ وہ اس کے تجربات ومشاہدات کے دائرے میں آتا ہو۔دوسرے الفاظ میں زندگی کی متنوع کیفیات اور انسانی کرداروں کی رنگارنگی کا احاطہ فنی حدود میں رہ کر کیا جائے تو بہتر ہے۔

ناول کے اجزائے ترکیبی

(ا) پلاٹ یا ترتیب ماجرا:

پلاٹ (PLOT) ناول کا اہم ترین جز تسلیم کیا جاتا ہے۔اس فن میں مصنف واقعات کی ترتیب سے ہمارے سامنے زندگی کی ایک ایسی جھلک پیش کرتا ہے جس سے ہم نہ صرف لطف اندوز ہوتے ہیں بلکہ انسانی زندگی کے متعلق نئے حقائق کے انکشاف سے بھی بہرہ ور ہوتے ہیں۔ارسطو نے سب سے پہلے اپنے "بوطیقہ" میں المیہ ڈرامہ کے اجزائے ترکیبی پر بحث کرتے ہوئے پلاٹ کو ڈرامہ کی جان قرار دیا تھا اور دیگر تمام اجزا کو ثانوی حیثیت دی تھی۔اس دور کی رزمیہ شاعری میں حکایات تاریخی تسلسل کے ساتھ بیان کیے جاتے مگر ڈرامہ میں محض اہم واقعات پر توجہ مرکوز رہتی تھی۔اسی بنیاد پر دور جدید کے مشہور مصنف ای۔ایم فارسٹر نے لکھا ہے کہ اگر کسی افسانوی تصنیف میں واقعات کی ترتیب تاریخی تسلسل کے ساتھ کی جائے تو یہ کڑی سے کڑی ملانے کی بات ہوئی۔عموماً تمام قدیم کہانیاں اور داستان اسی طرز پر لکھے گئے لیکن ناول میں تمام واقعات یکساں طور پر اہم نہیں ہوتے۔یہاں مصنف "اصول انتخاب" (Principle of Selection) سے کام لیکر محض ان واقعات کو پلاٹ کے تانا بانا میں شامل کرتا ہے جن سے کہانی کے ارتقا یا کردار کے کسی پہلو کو اجاگر کرنے میں مدد ملتی ہے۔مثال کے طور پر اگر ہم یہ کہیں کہ "بادشاہ مر گیا اور اس کے بعد ملکہ بھی چل بسی" تو یہ کہانی ہوئی جس میں تاریخی تسلسل ہے لیکن اگر اسی بات کو یوں پیش کریں کہ "بادشاہ کی موت کے غم میں ملکہ بھی چل بسی" تو یہ انداز ناول کا ہے جس کے پلاٹ میں منطقی ربط کو زیادہ اہمیت حاصل ہوتی ہے۔

ایک اچھے ناول میں پلاٹ اور کردار باہم مربوط ہوتے ہیں۔اور پلاٹ کو محض

مصنوعی طور پر ہی کردار سے الگ کیا جاسکتا ہے۔اس لیے یہ سوال کہ ناول میں پلاٹ اہم ہے کہ کردار، بے معنی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ کوئی عمل یا واقعہ بغیر کردار کے ممکن نہیں۔ہنری جیمس نے کہا تھا کہ کردار واقعات کے تعین کا اظہار ہے اور پلاٹ کردار کی تشریح کے سوا کچھ نہیں۔دوسرے لفظوں میں کردار مربوط واقعات کے درمیان نمایاں ہو کر اپنا رول ادا کرتے ہیں۔ جیمس اپنے ناولوں کی ابتدا عموماً منصوبہ بند ترتیب ماجرا سے کرتا تھا اور پلاٹ کے "تخم" (Seed) ماحول اور معاشرہ میں زندگی کے مشاہدہ، ذاتی تجربہ یا سنی سنائی باتوں سے حاصل کرتا تھا۔ سماجی زندگی میں افراد کے خیالات، اعمال، حرکات و سکنات اور محرکات سے ہی پلاٹ کے لیے مواد جمع کیا جاتا ہے۔انسان اپنے تخلیقی جذبہ سے مغلوب ہو کر خارجی ماحول کے ٹھوس حقائق کے باوجود تصورات کی دنیا آباد کر سکتا ہے۔ناول نگار اپنے تخلیقی عمل میں خالق اعلیٰ کی تقلید کرتے ہوئے انسانی معاشرہ کے مختلف پہلوؤں کو اپنے مخصوص انداز میں پیش کرتا ہے۔زندگی کی ان جھلکیوں میں المیہ، طربیہ، فنتاشیہ اور فکاہیہ سارے عناصر خلط ملط ہوتے ہیں۔فلابیئر کا قول ہے کہ خالق باری نے اپنی تخلیقی کائنات میں تمام عناصر کو گڈمڈ کر دیا ہے۔المیہ اور طربیہ دونوں ہماری زندگی میں اس طرح گتھے ہوئے ہیں کہ انھیں ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ناول نگار کے سامنے سارا انسانی معاشرہ، افراد، ادارے، خارجی فطرت اور کائنات کے مظاہر ذہن و شعور کے کھلے دریچوں سے منکشف ہوتے رہتے ہیں۔وہ اخلاقی، سیاسی یا جمالیاتی زاویہ نگاہ سے ان حقائق کا جائزہ لے کر اپنے فن کی تشکیل کرتا ہے۔ کبھی کبھی دو یکساں واقعات، کبھی دو مختلف نوعیت کے واقعات اور کبھی ایک ہی واقعہ مصنف کے ذہن کو متحرک کر دیتا ہے اور اس طرح ان کے رابطہ سے پلاٹ وجود میں آتا ہے۔

پلاٹ کے لیے "جدت لازمی شرط نہیں۔ شیکسپیر کے ڈراموں کے پلاٹ معروف مورخوں اور مصنفوں سے ماخوذ ہیں۔وہ ان قدیم تصانیف کی جانی پہچانی کہانیوں کو اپنے فن کے ذریعہ خاص سانچہ میں ڈھال دیتا ہے۔کچھ ناول نگار اپنے پلاٹ کے لیے شطرنج کے مہروں اور چالوں کو اپنا نمونہ بناتے ہیں اور انھیں مدنظر رکھتے ہوئے واقعات کو ترتیب دیتے ہیں۔عہد وکٹوریہ کے ناول نگار جارج میریڈتھ نے اپنے ناول "مغرور" (Egoist) میں جس طرح جوڑے بٹھائے ہیں یا ان کی ترتیب بدلی ہے وہ ہمیں شطرنج کے کھیل سے ماخوذ معلوم ہوتے ہیں۔ایسے ناول نگار بھی ہیں جو کلاسیکی ادب کی تلمیحات سے متاثر ہو کر مخصوص

طرز پر کہانیاں لکھتے ہیں۔اٹھارہویں صدی انگریزی ادب میں فیلڈنگ (Fielding) اور بیسویں صدی میں جیمس جوائس (James Joyce) نے یونانی ہیرو یولیسس (Ulyssis) کے نمونہ پر جدید ہیروؤں کی خارجی و داخلی مہمات کو پیش کیا ہے۔ہندوستان میں رامائن اور مہابھارت اور ایران میں بہادری کے قصوں پر مشتمل کئی ناول لکھے گئے ہیں۔

مشہور فرانسیسی ناول نگار فلابیئر کا قول ہے کہ ناول نگار کو اپنے خیالی خاکہ کے مطابق ہی اپنے ناول کی تخلیق کرنا چاہیے یہ کام انتہائی درجہ ریاضت، انہماک اور صبر کے ساتھ ہی ممکن ہے۔ کسی نقاد نے سچ ہی کہا تھا کہ ناول نگار کا کام اپنے خیالی خاکہ کو مکمل کرنا پھولوں کا سیج لگانا یا گلدستہ سجانا نہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ ناول کی تخلیق کسی بچے کو جنم دینے کے مترادف ہے۔Rebecca West نے پلاٹ کے ارتقاء کو ننھے سے پودے کے پورے پیڑ بن جانے کے مرحلوں سے تشبیہ دی ہے۔اس لحاظ سے فلابیئر، ہارڈی، ہنری جیمس اور پریم چند وغیرہ ناول نگار "چست پلاٹ (Compact Plot) کی ترتیب میں ید طولیٰ رکھتے ہیں۔ اس طرح یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ مصنف جس طور پر اور جہاں سے بھی مواد حاصل کرے، اس کا ذہنی عمل منطقی یا میکانکی نہیں بلکہ تخلیقی ہوتا ہے۔دوسرے لفظوں میں کہا جا سکتا ہے کہ پلاٹ "ایجاد" نہیں بلکہ "انکشاف" ہے۔یہ عمل باطنی ہے لہذا اس کے تمام مرحلوں کا مربوط جائزہ ممکن نہیں۔

پلاٹ کی تشکیل و ترتیب میں دو خصوصیات لازم ہیں: اول یہ کہ پلاٹ کے ذریعہ ہم واقعات کو باہم مربوط کرتے ہیں۔یہ اتحاد و اتصال کا اصول ہے۔ واقعات کی ترکیب اس طرح ہونی چاہیے کہ ہمیں ناول میں "اتحاد تاثر" (Unity of Impression) کا احساس ہو۔اگر کچھ واقعات غیر ضروری طور پر نمایاں ہوں اور وہ پورے ناول میں اچھی طرح مربوط نہ ہو سکیں تو اس سے پلاٹ میں نقص پیدا ہو جائے گا۔دوسری بات یہ ہے کہ واقعات حالات و کیفیات زمانی کے پابند ہوتے ہیں لہذا ہر ناول کا پلاٹ وقت کے ساتھ بڑھتا اور پروان چڑھ کر مکمل ہوتا ہے۔اس کے لیے تین شرائط ہیں:

(۱) پلاٹ میں قطعی طور پر نقطۂ آغاز اور قطعی نقطہ انجام ہونا چاہیے۔انیسویں صدی کے آخر تک زیادہ تر ناول اسی اصول پر تاریخی تسلسل کے ساتھ لکھے گئے اور یہ طریقہ

آج بھی مروج ہے۔ البتہ "شعور کی رو" کے ناول نگار پلاٹ کو درمیان سے شروع کر کے اپنے کیمرہ کو آگے پیچھے لے جاتے ہوئے زندگی کا احاطہ کرتے ہیں۔

(۲) پلاٹ کے ارتقا میں یہ بات بھی قابل لحاظ ہے کہ واقعات کے درمیان فطری رابطہ نظر آئے یعنی دو واقعات آپس میں لازم و ملزوم معلوم ہوں۔

(۳) تمام واقعات ناول کی مخصوص فضا اور اس کی کائنات سے منسلک ہونے چاہئیں یعنی ان سب میں حقیقت کی بصیرت متضاد نہ معلوم ہو۔

انگریزی ناول میں اٹھارہویں صدی کے ناول نگار اپنے پلاٹ مخصوص ابتدا اور خاتمہ کے اصول پر وضع کرتے تھے۔ کہانی کی ابتدا پس منظر اور کرداروں کے تعارف سے ہوتی اور خاتمہ طربناک یا المناک ہوتا۔ رچارڈسن اور فیلڈنگ کے ناولوں میں نیکی کے لیے انعام اور بدی کے لیے سزا مقرر ہوتی۔ مگر انیسویں صدی میں والٹر اسکاٹ کے عہد سے تاریخی تسلسل سے زیادہ پلاٹ کے لیے منطقی تسلسل کو اہمیت دی گئی۔ انیسویں صدی کے عظیم ناول نگاروں مثلاً دستووسکی، فلابیئر، ہارڈی اور ہنری جیمس کے یہاں یہی اصول کار فرما نظر آتا ہے۔ ان مشاہیر کے ناولوں میں "خاتمہ" کو طربناک یا المناک دکھانے کے بجائے معاشرتی زندگی کے ایسے انکشافات پر توجہ کی گئی جن میں سزا و جزا کے تصور کو نظر انداز کر دیا گیا۔ عام مشاہدہ سے بھی یہ ثابت ہے کہ نیکی ہمیشہ نہیں پھلتی اور بد کرداروں کو لازمی طور پر سزا بھی نہیں ملتی۔

بیسویں صدی میں اگرچہ کچھ ناول نگار اٹھارہویں صدی اور انیسوں صدی کی روایات کو برقرار رکھنے میں کامیاب رہے لیکن بیشتر فنکاروں نے عہد جدید کے تقاضوں کے پیش نظر "مربوط کائنات" (Coherent World) کے نظریہ کو اہمیت دی۔ اس کے مطابق ناول نگار حقائق کا عرفان اپنا بنیادی اصول تسلیم کرتا ہے اور انھیں نمایاں کرنے کے لیے واقعات کو توڑنے مروڑنے یا غیر منطقی بیان سے بھی احتراز نہیں کرتا۔ "شعور کی رو" کے ناولوں میں یہ کیفیت بالخصوص پائی جاتی ہے۔ جب ہم جیمس جوائس کے ناول "یولیسس" کا مطالعہ کرتے ہیں تو واقعات کے اژدھام سے بے ربط کہانی اور کرداروں کے اعمال سے پریشان حال افراد کے جسمانی تھکن، عام بیزاری اور ذہنی انتشار کا پتہ چلتا ہے۔ لہذا پلاٹ کا ارتقا ظاہری طور پر غیر متعلق واقعات سے شروع ہو کر بالآخر باطنی وحدت پر اختتام پذیر ہوتا ہے۔ اس کے زیر اثر مصنف ہمارے سامنے موجودہ مغربی تہذیب اور اس کے زیر اثر زندگی

بسر کرنے والے انسانوں کے روزمرہ زندگی کی ایک جھلک دکھا کر اس حقیقت کا انکشاف کرتا ہے کہ مادی تہذیب نے انسانی زندگی میں جس انتشار، بے ربطی، ہنگامہ خیزی اور بے کیفی کو جنم دیا ہے اس کا ازالہ انسان دوستی، روحانیت اور وسیع المشربی کے ذریعہ ہی ممکن ہے۔

"اینٹی ہیرو" (Anti Hero) کے نئے تصور سے بھی جدید ناول میں پلاٹ کی تشکیل و ترتیب پر اثر پڑا ہے۔ اینٹی ہیرو وہ کردار ہے جو عوامی رسوم اور روایتی اخلاق کے اعتبار سے سماج میں کوئی خاص اہمیت نہیں رکھتا۔ وہ اکثر ایسے اعمال کا مرتکب ہوتا ہے جو لوگوں کی نگاہوں میں کھٹکتے ہیں اور جو روایتی ہیرو کے اعمال کے منافی ہوتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ ناول کے تناظر میں بظاہر قابل گرفت اعمال "حقیقی اخلاقیت" کے ترجمان ہو جاتے ہیں اور اس طرح وہ مرکزی کردار اپنی محدود دنیا میں "ہیرو" بن جاتا ہے۔

جدید ناول کو "تجرباتی" اس لیے کہا گیا ہے کہ نئے طرز کے پلاٹ کی تشکیل نئی تکنک کے ذریعہ ہی ممکن ہے۔ روایتی ناول کے برخلاف جدید ناول میں فوری طور پر اسباب و علل کا پتہ نہیں چلتا بلکہ واقعات و کوائف کی کثرت سے "حقیقت" ہم پر جستہ جستہ آشکار ہوتی ہے۔ ہنری جیمس، جازف کانریڈ اور شعور کی رو والے فنکاروں کے یہاں پلاٹ کا نیا تصور ہمیں شاعری کی ایمائی حدود تک لے جاتا ہے جہاں طویل بیانیہ کی جگہ علامتوں اور استعاروں سے معنویت پیدا کی جاتی ہے۔ یہ تمام ناول نگار ہمارے سامنے زندگی کا مخصوص "تاثر" پیش کرتے ہیں اور سنیما کے طرز پر تواتر و تسلسل ہی نہیں بلکہ وقت کے بہاؤ پر بھی زور دیتے ہیں۔

(۲) کردار (Character):

ناول کے اجزائے ترکیبی میں کردار کی اہمیت کسی معنی میں پلاٹ سے کم نہیں۔ مغربی ادب میں اگرچہ ارسطو کے زیر اثر صدیوں تک کردار کے مقابلہ میں پلاٹ کو زیادہ اہم جز تسلیم کیا گیا لیکن نشاۃ الثانیہ کے بعد ڈراموں اور افسانوی تصانیف میں کردار کا تصور بدلتا گیا۔ ناول کے ڈھانچہ میں کہانی اور واقعات کی دلچسپی اپنی جگہ مسلم لیکن حقیقت یہ ہے کہ کردار یا رجال افسانہ کے ذریعہ ہی مصنف زندگی کے مختلف پہلوؤں کو نمایاں کرتا ہے اور خود اس کے فلسفہ حیات کا اظہار بھی بہت حد تک کرداروں کے ذریعہ ہوتا ہے۔

ناول بحیثیت صنف ادب کے زندگی کی واقعیت اور مصنف کے تخیل کی پیداوار ہے۔

یہ نہ تو "سیرت" (Biography) ہے اور نہ "سرگزشت" (Auto Biography)۔ سیرت نگاری کے لیے صداقت بیانی اولین شرط ہے مگر ناول نگاری میں واقعات اور کرداروں کو نمایاں کرنے کے لیے واقعیت کے ساتھ حسین دروغ گوئی کا بھی سہارا لیا جاتا ہے۔

ناول کے بڑے کینوس پر ہر کردار کا الگ الگ منصب ہوتا ہے ہیرو یا مرکزی کردار پلاٹ کو آگے بڑھاتے ہیں اور اپنا مخصوص رول ادا کرتے ہیں لیکن سطحی اور یک رخے کردار زیب داستاں کے لیے شامل کیے جاتے ہیں۔ ناول کے سارے کردار گوشت پوست کے انسان معلوم ہوتے ہیں اور ہماری طرح ہی جذبات سے مغلوب ہو کر اپنے افکار و اعمال سے ہمارے دلوں پر نقش چھوڑتے ہیں۔ یہ کردار مشاہدہ کی پیداوار ہو سکتے ہیں یا محض تخیل کی تخلیق، کبھی اپنی ذات و صفات میں بالکل منفرد تو کبھی ایسی خصوصیات سے متصف کہ اپنے ہمزادوں (Types) سے زیادہ مختلف نہیں نظر آتے۔ اکثر اوقات مصنف اپنے کرداروں میں اپنی ذاتی زندگی، تجربات، محسوسات اور تاثرات سے رنگ بھرتا ہے اسی لیے بیشتر ناولوں میں مصنف کی ذاتی زندگی نمایاں طور پر نظر آتی ہے مگر بنیادی طور پر ناول میں حقیقی اور افسانوی مماثلت محدود ہوتی ہے۔

تاریخی واقعات پر مبنی ناولوں میں اکثر اوقات پڑھنے والے دھوکا کھا جاتے ہیں کہ ان کے کردار واقعی زندگی سے تعلق رکھتے ہیں یا وہ محض مصنف کے ذہن و تخیل کی پیداوار ہیں۔ عموماً ہر ناول نگار اپنے کرداروں کے خدوخال اپنے مشاہدہ سے نمایاں کرتا ہے لیکن اس کے تخیلی صلاحیتوں کی بدولت انھیں انفرادیت نصیب ہوتی ہے۔ ہنری جیمس نے اپنے مشہور ناول "خاتون کا مرقع" (Portrait of A Lady) کے پیش لفظ میں اس نکتہ کی بخوبی وضاحت کی ہے:

"میرے ذہن میں افسانوی کرداروں کے متعلق ترگنیف (Turgenev) کی ایک بات حسین یاد کی طرح محفوظ ہو کر رہ گئی ہے۔ اس کے بقول پہلے اسے کرداروں کا دھندلا سا عکس نظر آتا ہے جیسے وہ اس کے ارد گرد منڈلا رہے ہوں... اس نے انھیں دیکھا اور پھر حالات و کوائف کے مطابق انھیں مخصوص طرز زندگی کا نمایندہ بنا کر پیش کیا۔ انسانی رشتوں کے لامتناہی سلسلہ میں اُن کرداروں کو وہی کچھ کرنا ہے جو ان کا "افسانوی مقدر" ہے۔

تمام ناول نگاروں کے یہاں یہی عمل معمولی ردوبدل کے ساتھ ہوتا رہتا ہے۔

مصنف جس انداز سے زندگی کی عکاسی کرنے کا منصوبہ بنائے گا اسی لحاظ سے کردار بھی خود بخود ڈھلتے جائیں گے۔ سماجی، تاریخی، سیاسی اور معاشرتی ناولوں میں کرداروں کے خارجی پہلوؤں پر زیادہ توجہ کی جاتی ہے مگر رومانی، فلسفیانہ یا جدید نفسیاتی ناولوں میں کرداروں کی داخلی کیفیات اور ذہنی واردات کو خاص اہمیت دی جاتی ہے۔

ناول کی تاریخ میں مختلف ناول نگاروں نے اپنے عہد کی ترجمانی کرتے ہوئے اپنے اپنے طور پر کردار نگاری کی ہے۔ جین آسٹن اور نذیر احمد کے بیشتر کردار مخصوص ماحول اور معاشرہ کی نمائندگی کرتے ہیں۔ اس کے برخلاف ورجنیا وولف کے کردار اپنی ذاتی دنیا میں کھوئے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ تمام بنی نوع آدم اگرچہ یکساں اجزا سے بنے ہیں لیکن عناصر کا تناسب سب میں مختلف ہے۔ لہذا ہمارے کردار کے کچھ پہلو زیادہ نمایاں ہوتے ہیں اور کچھ مخفی رہتے ہیں۔ جب ہم کردار نگاری کے مسئلہ پر غور کرتے ہیں تو یہ حقیقت بھی ظاہر ہوتی ہے کہ افسانوی کردار کس حد تک ہم سے مشابہ یا مختلف ہیں۔ ناول کے کردار زندگی سے براہ راست لیے گئے کرداروں کی طرح نیکی اور بدی دونوں کا مجموعہ ہوتے ہیں کیونکہ عام انسان نہ تو کسی حال میں فرشتہ ہو سکتا ہے اور نہ شیطان۔ یہ بات ضرور ہے کہ ناول نگار فنی تقاضوں کے تحت اپنے کرداروں کو کہیں عام لوگوں سے بہتر اور کہیں کمتر یا بدتر بنا کر پیش کرتے ہیں۔ اٹھارہویں صدی میں انگریزی ناول نگاروں نے کردار نگاری سے زیادہ چہرے مسخ کرنے میں کمال حاصل کیا لیکن انیسویں صدی تک آتے آتے ڈکنس اور ہارڈی کے یہاں "کردار" کا واضح تصور ملتا ہے۔

ای۔ ایم فارسٹر نے فن ناول پر اپنی کتاب میں "سپاٹ کردار" (Flat Character) اور "پہلودار کردار" (Round Character) سے بحث کرتے ہوئے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ سپاٹ کردار ناول سے زیادہ ڈرامہ میں زیادہ خوبصورتی سے پیش کیے جا سکتے ہیں۔ لیکن ان کے ثانوی رول کی بھی اہمیت ہے۔ ایسے کردار شروع سے آخر تک مخصوص مزاج اور رد عمل کے نمائندہ ہوتے ہیں۔ ہارڈی کے دہقانی کردار اس کے ناولوں کی سنجیدہ فضا میں اپنا خاص مقام رکھتے ہیں۔ برخلاف اس کے شیکسپیر اور تالستائے کے اہم کردار جامع اور پہلودار شخصیت کے مالک ہیں ایسے کردار فن پارے میں مرکزی حیثیت رکھتے ہیں۔

بیسویں صدی میں مغربی ناول تجرباتی ادوار سے گزرتا رہا ہے۔ اس کا اثر کردار نگاری

پر بھی پڑا ہے۔ اب ناول نگار سیدھے سادے انداز میں معاشرہ کی عکاسی نہیں کرتے اور نہ افراد کے واضح مرقع پیش کرتے ہیں۔ اس کی خاص وجہ یہ ہے کہ فنکاروں کا نظریہ حیات عصری معاشرہ اور ماحول سے بیحد متاثر ہے۔ ابہام، پیچیدگی، بے راہ روی اور بے سمتی موجودہ سماج کی خصوصیات ہیں۔ ان میلانات کی عکاسی جدید افسانوی کرداروں میں بخوبی کی گئی ہے۔ میری میکارتھی (M. M ecarthy) کا خیال ہے کہ بیسویں صدی میں تاثراتی اور حسیاتی ناول نے روایتی ناول پر ضرب کاری لگائی ہے۔ ان ناولوں میں بیشتر کردار سماج میں قدرے الگ اور زندگی کی جدوجہد میں بہت حد تک غیر وابستہ رہتے ہیں۔ مثال کے طور پر البرٹ کامو (Albert Camus) کے ناول ''اجنبی'' میں مرکزی کردار اپنی ماں کی موت پر اس کے پلنگ سے لگا کھڑا رہتا ہے لیکن اپنے غم کا موزوں اظہار نہیں کر سکتا۔ ''شعور کی رو'' والے ناولوں میں شدید داخلیت کے باعث خارجی ماحول کی عکاسی یا متوازن کردار نگاری کے لیے کم ہی گنجائش نظر آتی ہے۔ یہ تصور کہ زندگی سمجھنے سمجھانے کی چیز نہیں بلکہ ''دیوانے کا خواب'' ہے اور اس میں کوئی کیفیت یا معنویت نہیں، جیمس جوائس اور فاکنر کے ناولوں کا خاصہ ہے۔ جوائس کے Ulyssis میں سارے کردار اپنے خوابوں اور حسی تجربوں کے دھندلکے میں بھٹکتے نظر آتے ہیں۔ اور فاکنر کے کردار Sound & Fury میں زندگی کا راز تاثرات اور شعور کی روشنی میں ڈھونڈھتے ہیں۔ ان تصانیف کو اصطلاحی معنوں میں ناول نہیں کہا جا سکتا۔ انھیں ہم ڈرامائی خود کلامی یا خود کلامیوں کا سلسلہ کہہ سکتے ہیں۔ اس تکنکی جدت کے باعث جدید ناول میں حیرت واستعجاب (Suspense) کا عنصر غائب ہو چکا ہے۔ عام طور پر کہانی میں ''پھر کیا ہوا'' ''پھر کیا ہوا'' کی وضاحت سے قاری اور کردار کے درمیان گہرا رشتہ بنا رہتا ہے لیکن بیسویں صدی کے مشہور ناولوں میں یہ کیفیت نہیں پائی جاتی۔ یہاں قاری اکثر اوقات غیروں کے شعور اور تاثرات کی رو میں بہتا جاتا ہے اور اسے نہ سمت کا احساس ہوتا ہے اور نہ منزل کا پتہ ہوتا ہے۔ جدید ناول میں پلاٹ اور کردار دونوں کے تصورات بدل سے گئے ہیں یہی وجہ ہے کہ مغربی ناول میں عام قاری کی دلچسپی ختم ہو گئی ہے۔ ان تصانیف کے کردار اپنی الگ دنیا بسائے نظر آتے ہیں اور کسی اجنبی ماحول کے مخلوق معلوم ہوتے ہیں۔

انیسویں صدی کے اہم ناول نگاروں میں تالستائے، فلابیئر یا ہنری جیمس کو لیجیے تو یہ بات واضح ہو جائے گی کہ ان کے کردار جیتے جاگتے انسان ہیں اور ان کے مصنف بھی ان سے

ہمدردی اور ذہنی مطابقت رکھتے ہیں۔ انا کرینا اور مادام بواری اپنے مخصوص خدوخال، رنگ روپ، خوابوں، آرزوؤں اور حسرتوں کے ساتھ ہمارے سامنے کچھ اس طرح آتی ہیں جیسے وہ واقعی دنیا کی مخلوق ہوں۔ ''شعور کی رو'' ناولوں میں ایسے کرداروں کا تصور نہیں کیا جا سکتا۔ اردو ناول نگاروں کے یہاں یہ افراط تفریط نہیں ملتی لہٰذا قرۃ العین حیدر اور دوسرے لکھنے والوں کے یہاں کردار کا تصور بالکل واضح نظر آتا ہے۔

(۳) پس منظر (Setting or Background):

پلاٹ، موضوع اور کردار کے مقابلہ میں ''مقام'' (پس منظر) کو ثانوی حیثیت دی جاتی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ افسانوی تصانیف میں بنیادی طور پر کردار کے خارجی اعمال اور داخلی محرکات کا تجزیہ کیا جاتا ہے، پس منظر محض اتفاقی طور پر اس کا جز بن جاتا ہے۔ پس منظر جانی پہچانی جگہ اور جغرافیائی اکائی ہے جہاں انسان ایک دوسرے سے ملتے ہیں اور ان کے باہمی رشتوں سے کہانی کا تانا بانا تیار کیا جاتا ہے۔ ایک حد تک انھیں حدود میں رہ کر کہانی کی سمت متعین کی جاتی ہے۔ ''مقام'' وہ جگہ ہے جہاں مصنف کی اپنی جڑیں موجود ہیں اور جہاں وہ زمین پر کھڑا ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں وہ ''مقام'' یا پس منظر کے توسط سے اپنا زاویہ نگاہ اور فلسفہ حیات مرتب کرتا ہے۔

ناول نگاری کے مختلف اسالیب ہیں۔ پریوں اور جنوں کی کہانی میں پس منظر کی واقعیت کوئی اہمیت نہیں رکھتی۔ رومانی ناولوں میں بھی فرضی پس منظر شاعرانہ خصوصیات کے ساتھ ملتے ہیں لیکن سنجیدہ ناول میں جہاں ہمارے دکھ سکھ، امیدوں، خوابوں اور نامرادیوں کے واقعات زندگی کی ہمہ رنگی نمایاں کرتے ہیں، پس منظر کی واقعیت اور ''تشخص'' لازم ہے۔ اعلیٰ درجہ ناول ہم پر زندگی کے حقائق منکشف کرتے ہیں۔ لیکن اس منزل سے پہلے مصنف کو اپنے رجال داستان اور ان کے اعمال کو کسی خاص مقام پر محدود کرنا پڑتا ہے تاکہ ہماری نگاہیں ادھر ادھر بھٹکنے کی بجائے وہیں مرکوز رہیں۔

کرداروں کے داخلی محرکات، احساسات، تاثرات اور جذبات کا تعلق ان کے باطن سے ہوتا ہے لیکن پس منظر ایک ''فریم'' ہے جس میں رہ کر ہر مصنف واقعات کو حقیقت کا روپ دینے میں کامیاب ہوتا ہے۔ مشہور نقاد ائین واٹ (Ian Watt) نے اپنی کتاب

"ناول کا ارتقا" میں لکھا ہے کہ اچھے ناول میں مصنف اپنے کرداروں کو کسی خطہ ارض سے وابستہ کر کے ان کے اعمال اور مقدرات متعین کر دیتا ہے۔ یہ "بھومی پتر" (Sons of Soil) کسی دوسرے ماحول میں ویسے نہیں رہیں گے جیسے اپنی مخصوص سرزمین میں نظر آرہے ہیں۔ جین آسٹن، ڈکنس اور ہارڈی کے ناولوں کی مقبولیت کا راز ان کی یہی خصوصیت ہے جس کی بدولت قاری کہانی کے کرداروں سے مانوس ہو جاتا ہے۔ جین آسٹن کے ناولوں میں پس منظر افادی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کے بیشتر کردار مہذب سماج کے افراد ہیں۔ ان کے مکانات صاف ستھرے اور کمرے آراستہ ہوتے ہیں۔ فرنیچر اور دیگر سامان آرائش و آسائش سے اٹھارہویں صدی کے اواخر میں دیہاتی و قصباتی امرا و شرفا کی زندگی اور ان کی معاشرت پر روشنی پڑتی ہے۔ جین آسٹن بقول رابرٹ لڈل اطالوی فنکاروں کی طرح انسانی اعمال اور کرداروں کی زندگی کے مناظر نہایت واضح پس منظر میں پیش کرتی ہے۔

ڈکنس اور تھیکرے کے یہاں پس منظر شہر لندن ہے مگر دونوں اس پس منظر کو اپنے اپنے طور پر پیش کرتے ہیں۔ تھیکرے اعلیٰ طبقہ معاشرتی زندگی کا ماحول تیار کرتا ہے مگر ڈکنس کے یہاں پس منظر علامتی اور رمزیہ حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ اس کے بیشتر ناولوں کے پس منظر میں ہم عجیب و غریب چیزیں دیکھتے ہیں اور غیر معمولی لوگوں سے ہمارا سابقہ ہوتا ہے۔ طامس ہارڈی پس منظر کو شاعرانہ انداز میں پیش کرنے میں یدِ طولیٰ رکھتا ہے۔ وہ اپنے ناولوں میں جنوبی مغربی انگلستان کے جس خطہ کا بیان کرتا ہے اس کے کھیت کھلیان، ندیاں، پہاڑ، وادیاں، جنگل اور چراگاہ اپنی تمام فطری جاذبیت کے ساتھ ہمیں گرویدہ کرتے ہیں اس ماحول میں اوک (Oak) جیسا کسان اپنی منفرد خصوصیات کی بدولت "گودان" میں پریم چند کے لافانی کردار ہوری کی طرح ہمارے دل و دماغ پر چھا جاتا ہے۔ فطرت نگاری ہارڈی کے فن کا جزو لاینفک ہے۔ وہ فرانسیسی تاثر پسند مصوروں اور پری رفلائٹ فنکاروں کا نمونہ اپنے ناولوں میں پیش کرتا ہے۔

یورپ کے مشہور ناول نگاروں میں بالزاک، فلابیر، دستوو سکی اور تالستائے کے یہاں بھی پس منظر کی خاص اہمیت ہے۔ بالزاک کے عظیم ناول "انسانی طربیہ" میں نپولین کے بعد جاگیر دارانہ نظام کے زوال اور انحطاط پذیر معاشرہ کے پس منظر میں جیسے کردار ابھرتے ہیں وہ بالکل فطری معلوم ہوتے ہیں فلابیر کا شاہکار ناول "مادام بواری" اپنے دیہاتی،

قصباتی اور شہری پس منظر کے لیے عالمی شہرت رکھتا ہے۔ ہیروئن کی زندگی کا المیہ تالستائے کی ہیروئن "اینا کریتنا" کی طرح اپنے مخصوص معاشرہ و ماحول کا نتیجہ ہے۔ دستوو سکی اور تالستائے کے ناولوں میں پس منظر ہمیشہ سرزمین روس ہے اور ان کے سارے کردار اس ماحول میں اپنا رول ادا کرتے ہیں۔ "جنگ اور امن" میں تالستائے نے فطری پس منظر کے لازوال نمونے پیش کیے ہیں۔

شعور کی رو ناولوں میں پس منظر کا تصور بالکل بدل گیا ہے۔ جیمس جوائس اور ورجنیا وولف کے ناولوں میں خارجی پس منظر کی جگہ داخلی پس منظر کی اہمیت ہے جسے "ذہنی ریاست" (Province of the Mind) کہتے ہیں۔ ان ناولوں میں کردار شعور کی رو کے ساتھ بہتے ہوئے ماضی سے حال اور حال سے ماضی کی طرف جاتے ہیں۔ ان میں خارجی عمل سے زیادہ محسوسات، تاثرات اور یادوں کا غلبہ رہتا ہے۔ ان ناولوں میں تجزیہ ہی تجزیہ ہے، مشاہدہ یا ابلاغ کی گنجائش نہیں۔

پس منظر پر بحث کرتے ہوئے یہ امر ملحوظ رکھنا چاہیے کہ ہم نہ تو ہمیشہ خارجی پس منظر میں رہتے ہیں اور نہ کلی طور پر داخلی پس منظر کے اسیر ہوتے ہیں۔ شدید قسم کی خارجیت یا شدید قسم کی داخلیت سے پس منظر بدل جاتا ہے مگر دنیا کے تمام بڑے ناول نگار اپنی تصانیف میں یکساں کامیابی کے ساتھ داخلی و خارجی پس منظر سے استفادہ کرتے ہیں۔ ترگنف، تالستائے، ہنری جیمس، لارنس اور قرۃ العین حیدر پس منظر کے اعتبار سے بھی امتیازی حیثیت رکھتے ہیں۔

(۴) فلسفۂ حیات (Ethics):

ناول بنیادی طور پر تخیلی فن ہے لہٰذا اس میں کسی مربوط فلسفہ کی گنجائش نہیں۔ ناول نگار اپنے کرداروں یا کہانی میں چند واقعات کے ذریعہ اپنے نقطہ نگاہ کی وضاحت کر سکتا ہے لیکن اسے مبسوط نظریۂ حیات نہیں کہہ سکتے۔ بیشتر ناولوں میں مصنف اپنے کرداروں کے اعمال کو مختلف واقعات و سانحات کے پس منظر میں اس طرح اجاگر کرتا ہے کہ ہم خود ان کی روشنی میں اپنے اعمال اور ان کے ممکن نتائج کا جائزہ لینے لگتے ہیں اور یہی فن کا کمال ہے۔

ناول نگار اپنے مذہبی، سیاسی یا ثقافتی نقطہ ہائے نظر کو اپنی تصانیف میں سمو سکتا ہے

لیکن اس کے ساتھ شرط یہ ہے کہ یہ کہانی کے تانے بانے میں ہم آہنگ ہو جائے۔ مجموعی طور پر ہم اسے فنکار کا اخلاقی نظریہ کہتے ہیں۔ روایتی ناولوں میں مصنف کا فلسفہ اخلاق مذہبی تصورات یا معاشرتی رسومات پر مبنی نظر آتا ہے۔ ایسے ناولوں میں نیکی کے لیے اچھا صلہ اور بدی کے لیے برا نتیجہ دکھایا جاتا ہے۔ خیر وشر کے درمیان کشمکش میں خیر کی فتح بہر حال ہوتی ہے۔ رچارڈسن کے ناول "پامیلا" اور نذیر احمد کے ناول "توبۃ النصوح" کا شمار اخلاقی ناولوں میں ہوتا ہے۔ انیسویں صدی کے اواخر میں ایسے ناولوں کے خلاف ردعمل شروع ہوا۔ نقادوں کی یہ رائے تھی کہ اصلاح معاشرہ اپنی جگہ درست لیکن واقعی زندگی میں اکثر نیک بندے دکھ جھیلتے ہیں اور بدقماش افراد دنیا کی لذتوں سے بہریاب ہوتے ہیں۔ ہماری زندگی کا عام تجربہ یہی ہے کہ نیکی اور بدی کی قوتوں میں کشمکش جاری رہتی ہے اور اس سے افراد کے کردار پر اثر پڑتا ہے۔

انیسویں صدی میں روسی ناول نگاروں نے اپنی تصانیف میں اخلاقی نقطہ نظر ملحوظ رکھا۔ تالستائے نے اپنے ابتدائی شاہکاروں میں انسانی زندگی کے دونوں پہلوؤں پر روشنی ڈالی ہے لیکن اس کی آخری تصنیف میں مسیحی اخلاقیت کا غلبہ ہے۔ انگریزی ناول نگار جارج ایلیٹ کا فلسفۂ حیات کرداروں کے نفسیاتی کشمکش کے نتیجہ میں ابھرتا ہے اور ہر جگہ ہمیں اس کی واقعہ نگاری کی تہہ میں اخلاقی تصورات پیوست نظر آتے ہیں۔ ہارڈی کا فلسفہ حیات بنیادی طور پر قنوطی ہے لہذا اس کے ناولوں میں اتفاقات وحادثات، آفات ارضی وسماوی اور بنی نوع بشر کی بنیادی کمزوریاں کرداروں کی بربادی کا باعث ہوتے ہیں۔ یہاں ہمیں عام انسانوں کے ساتھ ہمدردی کا جذبہ اس لیے پیدا ہوتا ہے کہ وہ حالات کے سامنے بالکل مجبور و بے بس ہو جاتے ہیں۔

ہندوستانی ناولوں میں بنکم چندر چٹرجی کا ناول "آنند مٹھ" سطحی طور پر قومی تحریک سے متاثر نظر آتا ہے لیکن اس کا اصل محرک ہندو احیا پرستی ہے۔ نذیر احمد اور شرر کے اکثر ناول اخلاقی رنگ لیے ہوئے ہیں۔ پریم چند کے ناولوں میں آریہ سماج، سودیشی اور گاندھیائی عدم تشدد کے اثرات ہر جگہ نمایاں ہیں۔ آزادی کے بعد لکھے جانے والے ناولوں میں روایتی معنوں میں اخلاقیت کا فقدان ہے لیکن بیشتر ناول نگار روح عصر سے متاثر ہیں۔ جدید مغربی ناول نگاروں میں ہنری جیمس، کامریڈ، آلڈس ہکسلے، لارنس اور جارج آرویل کے یہاں

جدید طرز فکر کی جھلکیاں ہر جگہ نمایاں ہیں۔

موجودہ صدی میں دوسری جنگ عظیم کے بعد ناول نگاروں کے مطمح نظر اور فلسفہ حیات پر سائنس، فلسفہ اور صنعتی وتجارتی معاشرہ کا کافی اثر پڑا ہے۔ اس کے باوجود کچھ ناولوں میں اخلاقی عناصر سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ یہ سمجھنا کہ ناول کے مطالعہ سے اخلاقی بصیرت پیدا ہو سکتی ہے، ناقص خیال ہے۔ جب لوگ علمائے دین کے پند و وعظ اور بزرگوں کی نصیحتوں سے نہیں سدھرتے تو قصہ کہانیوں کے ذریعہ ان کے اصلاح کی امید نہیں کی جا سکتی۔ البتہ اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ناول کے مرکزی کرداروں کے حالات، ان کے اعمال اور ان کے نتائج سے ہمارے ذہن وروح پر اثر پڑتا ہے۔ ہم فطری طور پر کچھ کرداروں کو اپنے قریب پاتے ہیں اور دوسروں کو ناپسند کرنے لگتے ہیں۔ عظیم فنکاروں کی تصانیف ہمیں خود آگاہی کی ان منزلوں تک لے جا سکتی ہیں جن کا ہمیں گمان نہیں ہوتا۔ اچھے ناولوں میں خیر وشر کی آویزش، اہم کرداروں کے ردعمل اور پراسرار قوتوں کی کارفرمائی میں ہمیں اجنبیت نہیں محسوس ہوتی۔ اکثر اوقات خیالی طور پر ہی سہی ہم ان کرداروں کی جگہ لے لیتے ہیں جن کے مقدرات ہمارے افکار سے ہم آہنگ ہیں۔

بیسویں صدی کے اواخر میں حقیقت نگاری، منظر کشی اور عشق ورومان کے پردے میں اشتراکیت، اجتماعیت اور وجودیت کے فلسفہ کو بھی ناولوں میں سمویا گیا ہے۔ بیانیہ اور ڈرامائی تکنک سے خارجی معاشرہ کی ترجمانی کی جاتی ہے اور شعور کی رو ناولوں میں کرداروں کی داخلی کیفیات اور ذہنی واردات کو اجاگر کیا جاتا ہے۔ بہر حال ان تمام تصانیف میں جدید نظریہ اخلاق زیریں لہر کی طرح محسوس کیا جا سکتا ہے۔

(۵) تکنک اور اسلوب بیان (Technique & Style):

تکنک اور اسلوب بیان کو بھی ناول کا اہم جز قرار دیا گیا ہے۔ تکنک وہ طریقہ کار ہے جس کے ذریعہ مصنف اپنے تجربات و مشاہدات کا اظہار مختلف اسالیب بیان میں کرتا ہے۔ عام پڑھنے والے ناول میں کہانی کو خاص اہمیت دیتے ہیں ان کے نزدیک تکنک ثانوی حیثیت رکھتی ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ تکنک ہی فنی مواد کو خارجی شکل دیتا ہے اور ناول کی قدر و قیمت متعین کرنے میں معاون ہوتا ہے۔

ناول کی تاریخ کے ابتدائی دور میں تکنک کا کوئی خاص نظریہ نہیں تھا۔ پلاٹ عموماً سادہ اور دلنشین ہوتے تھے۔ فیلڈنگ، بالزاک، تالستائے اور ڈکنس کے ناولوں میں کسی قسم کی پیچیدگی کا احساس نہیں ہوتا۔ اردو میں یہی حال رسوا، نذیر احمد اور پریم چند کے ناولوں کا ہے جو آج بھی اپنی خاص جاذبیت رکھتے ہیں۔ عہد وکٹوریہ میں ناول کی جامعیت اس حد تک بڑھی کہ ایک ناول میں کئی کہانیاں اور درجنوں کردار موجود ہوتے تھے جس کی وجہ سے فرانسیسی نقادوں نے انھیں "دو منزلہ ناول" (Double Deckers) کا خطاب دیا۔

انیسویں صدی کے اواخر سے ہی فرانس میں ناول کو ڈرامہ کی طرح "معروضی فن" (Objective Art) بنانے کی تحریک چل رہی تھی۔ اس تحریک کے زیر اثر مصنف ناول کے صفحات پر نہیں بلکہ پردے کے پیچھے رہنے لگا۔ اس طرح ناول میں ہیرو ہیروئن اور مخالف کردار (Villain) کے علاوہ غیر وابستہ کرداروں (Neutral Characters) سے کام لیا جانے لگا اور ان کے شعور کی روشنی میں زندگی کی ترجمانی ہونے لگی۔ اس تجربہ کا نتیجہ یہ ہوا کہ کہانی میں ابتدا اور انتہا کی تاریخی ترتیب ختم ہو گئی۔ مصنف خود کہانی نہ سنا کر دوسرے کرداروں کے ذریعہ اپنا نقطہ نگاہ پیش کرنے لگا اور اس کے لیے مکالموں، روزناموں، خطوط، اور رپورتاژ سے کام لیا گیا۔ معروضیت کی اسی تحریک کے زیر اثر ہنری جیمس نے "چست ناول" (Well Made Novel) کا نظریہ پیش کیا جس کے مطابق روایتی رومان پسندوں اور حقیقت نگاروں نے اپنے طور پر ناول کے فن کو نئی سمتوں سے آشنا کیا۔ اب رومانی ناول کا مصنف محض ماورائے فطرت عناصر، قدرت کے اسرار و رموز، مہمات اور محیر العقول واقعات کے بیان پر اکتفا نہیں کرتا بلکہ وہ پڑھنے والوں کے لیے واقعی دنیا کا التباس (Illusion) پیدا کرتا ہے۔ والٹر اسکاٹ اور ہارڈی اس تکنیک سے بخوبی واقف تھے۔ ان کی کہانیوں کی مقبولیت کا راز یہ ہے کہ وہ حقیقت پر ایک قسم کا طلسمی پردہ ڈالنے میں کامیاب ہیں۔ اسی طرح اب حقیقت نگار مصنف محض واقعات اور دیگر تفصیلات سے ناول کو ترتیب نہیں دیتا بلکہ موضوع اور مواد کے باہمی رشتہ اور ان کی معنویت کو مد نظر رکھتے ہوئے "اصول انتخاب" اور دیگر جمالیاتی اسالیب کو برتنے کی کوشش کرتا ہے۔

انگریزی ناول میں فلابیر کے زیر اثر ہنری جیمس اور جازف کانریڈ نے شعوری طور پر رومان و حقیقت کو ہم آہنگ کیا اور اپنے مواد کے انتخاب میں زیادہ دقت نظر سے کام لیا۔

چنانچہ ان کے اہم ناولوں میں زندگی کی ہمہ رنگی کے ساتھ تکنک کی پیچیدگی بھی نظر آتی ہے۔ کسی نقاد کا قول ہے کہ "ہنری جیمس انسانی زندگی کے گرد محاصرہ ڈالتا ہے مگر کانریڈ ہمیشہ اس کی گھات میں بیٹھا رہتا ہے"۔ ڈی۔ ایچ۔ لارنس اگرچہ بیسویں صدی کا ناول نگار ہے لیکن اس کے جدید موضوعات روایتی ڈھانچہ میں بخوبی نہیں ڈھل پاتے۔ اس کے شاہکار ناول "بیٹے اور عاشق" (Sons & Lovers) میں موضوع جدید ہے لیکن ڈھانچہ پرانا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ناول کے دو موضوعات یعنی بیٹے پر ماں کی جذباتی محبت کا برا اثر اور بیٹے پر مختلف عورتوں کے جسمانی اور افلاطونی محبت کا انجام بخوبی ہم آہنگ نہیں ہو سکے ہیں۔ برخلاف اس کے جیمس جوائس کے ناول "فنکار کا مرقع" (Portrait of Artist) میں مصنف کے تجربات و مشاہدات پر مبنی واقعات اسلوب بیان سے کچھ یوں شیر و شکر نظر آتے ہیں کہ ہم کو کہیں سے تصنع کا احساس نہیں ہوتا۔ مصنف نے اپنی خود نوشت قسم کے ناول میں مرکزی کردار کے خاندان، معاشرہ اور مذہب سے بیزاری کو منزل بہ منزل واضح کرنے کی کوشش کی ہے اور اس کے نتیجہ کے طور پر اسے "خود آگاہی" کی منزل مقصود صاف نظر آتی ہے۔ تکنک کا جو فرق ڈکنس اور جیمس جوائس کے یہاں ہے وہی پریم چند اور قرۃ العین حیدر کے درمیان نمایاں ہے۔

"نقطہ نگاہ" (Point of View):

جدید ناول کی تکنک میں "نقطہ نگاہ" کی بڑی اہمیت ہے۔ دراصل یہ کہانی کے واقعات کو بیان کرنے کا ڈرامائی انداز ہے جس میں مصنف خود پردے کے پیچھے رہتا ہے مگر کرداروں کے باہمی مکالمہ کے ذریعہ ہمیں کہانی میں مختلف منزلوں، مرحلوں اور کشمکشوں سے باخبر رکھتا ہے۔ اگرچہ تمام فنون کی کامیابی "ابلاغ" پر منحصر ہے مگر ناول کی حد تک ہم کہہ سکتے ہیں کہ قاری کو یہ جاننے کی کوشش رہتی ہے کہ کس موقع پر کون کیا کہتا ہے۔ روایتی ناولوں میں مصنف خود کہانی کو بیان کرتا ہے۔ اور اپنی ہمہ دانی سے ہمیں محظوظ یا مرعوب کرتا ہے مگر جدید ناول میں بیان کے مختلف طریقے استعمال کیے جاتے ہیں۔ کہیں مراسلاتی طریقہ اختیار کیا جاتا ہے، کہیں ڈرامائی اسلوب بیان سے کام لیا جاتا ہے۔ اور کہیں رزمیہ انداز میں کہانی پیش کی جاتی ہے۔ "نقطہ نگاہ" کی تکنک کے ذریعہ جدید ناول نگار شعوری طور پر کسی نہ کسی خاص کردار کو اپنا

"ہم سخن" (Mouth Piece) بنالیتا ہے۔اور اسی کے شعور کی روشنی میں ہمیں کہانی کے ارتقا کا احساس ہوتا ہے۔کہانی بیان کرنے میں خصوصی نقطہ (Focus) کا بھی خیال رکھا جاتا ہے۔کرداروں کی تعداد،ان کے باہمی رشتے،پلاٹ کی پیچیدگی ہمیں مصنف کے طرز بیان سے متعارف کرتے ہیں۔ان سب اجزائے ترکیبی کا تعلق کسی نہ کسی طور پر "نقطہ نگاہ" سے ہوتا ہے۔

ناول نگاری کے لیے ایک شرط یہ ہے کہ جو قصہ مصنف بیان کرے وہ صداقت پر مبنی معلوم ہو۔ مثال کے طور پر جب کوئی ناول نگار خود کہانی بیان کرتا ہے اور کرداروں کے بچپن اور جوانی کے واقعات سے مکمل واقفیت کا دعویٰ کرتا ہے تو ہمیں اس کی ہمہ دانی پر شک ہوتا ہے لیکن یہی واقعات اگر والدین،اساتذہ،دوست احباب اور ہمسایوں کی زبانی بیان کیے جائیں تو انھیں قرین قیاس سمجھا جاسکتا ہے۔اگرچہ "نقطہ نگاہ" کا استعمال فن ڈرامہ میں زیادہ اچھی طرح ہوتا ہے لیکن ناول میں اکثراوقات مصنف واحد متکلم یا واحد حاضر یا واحد غائب کے ذریعہ واقعات کو بیان کرتا ہے۔فرانسیسی ناول نگار فلابیئر اپنے شاہکار "مادام بواری" میں نہ تو ہمہ داں (Omni Scient) قصہ گو کی حیثیت سے ہمارے سامنے آتا ہے اور نہ مروجہ رزمیہ یا مراسلاتی تکنک سے کام لیتا ہے بلکہ وہ ہیروئن یعنی مادام بواری کے شعور کی روشنی کے ذریعہ اپنے ویژن کا انکشاف کرتا ہے۔یہاں ناول نگار نہ تو اپنے کرداروں کی حمایت کرتا ہے اور نہ ان کے بارے میں اپنا ذاتی تاثر پیش کرتا ہے۔اس کے برخلاف کردار ہمیں خود بتاتے ہیں کہ وہ کسی بحران کے وقت کس انداز میں سوچتے ہیں اور ان کے کیا احساسات ہوتے ہیں۔طرز بیان کی اس جدت کی وجہ سے "مادام بواری" کو ناولوں کا سرتاج (Novel of Novels) کہا گیا ہے۔

"نقطہ نگاہ" کے اصول کے بموجب ناول میں وسعت اور تنوع کے بجائے "چستی" کو ترجیح دی جاتی ہے اور مصنف ناول کے لازمی عناصر اور چیدہ واقعات پر ہی اپنی ساری توجہ مرکوز کرتا ہے۔تالستائے کا شہرہ آفاق ناول "جنگ اور امن" زندگی کی ترجمانی کی حد تک بے مثل کارنامہ ہے لیکن اس میں تکنکی چستی نہیں ہے۔مصنف نے یورپ کے تاریخی تناظر میں اپنے مواد کو اس قدر وسعت دی ہے کہ ہنری جیمس اسے "بے ڈول اور بے ہئیت" کہنے پر مجبور ہوا۔امریکی مصنف کے نزدیک زندگی بے ہنگم اور منتشر اجزا سے مرکب ہے۔ناول کا فن ان اجزا کے انتخاب اور امتیازی طور پر انھیں کہانی میں سمونے کا عمل ہے لہٰذا اس نے خود اپنے

ناولوں میں "کیا" کے بجائے "کیسے" پر اپنی فنکارانہ جستجو جاری رکھی۔اس لحاظ سے اس کا ناول "سفیر" (The Ambassadors) کثیر نقطہ ہائے نگاہ (Multiple Point of View) کا شاہکار ہے۔ ہنری جیمس کے برخلاف اس کے مشہور معاصر جازف کانریڈ نے اپنے ناولوں میں ڈرامائی معروضیت پیدا کرنے کے لیے "ترچھی نگاہ" (Oblique Vision) کا سہارا لیا۔ ان مشاہیر کے ناولوں میں ایسے کردار بھی ملتے ہیں جو خود کہانی میں ملوث نہیں ہوتے بلکہ ان کی حیثیت محض "تماشہ بین" کی ہوتی ہے۔ہنری جیمس نے ایسے کرداروں کو "مرکز شعور" (Central Intelligence) کہا ہے۔"شعور کی رو" مدرسہ کے ناول نگاروں نے بھی "نقطہ نگاہ" کو اپنے بیانیہ اسلوب میں خاص طور پر ملحوظ رکھا ہے۔اردو ناول نگاروں میں قرۃ العین حیدر نے "آگ کا دریا" میں اس تکنک سے استفادہ کیا ہے۔

"اسلوب بیان" (Style):

ناول نہ صرف مصنف کی ذاتی بصیرت اور زندگی کے متعلق اس کی مخصوص ویژن کا اظہار ہے بلکہ زبان وبیان پر اس کی قدرت اور اس کے جمالیاتی ذوق کا بھی پتہ دیتا ہے۔عام پڑھنے والا سلیس زبان اور اسلوب کی شگفتگی پر سر دھنتا ہے اسی لیے اکثراوقات جاسوسی اور رومانی ناولوں کے مصنف بڑے ناول نگاروں کے مقابلہ میں زیادہ مقبولیت حاصل کرلیتے ہیں۔ عظیم ناولوں میں زندگی کا گہرا تجربہ اور اسلوب بیان کی شعریت سنجیدہ قاری کے لیے سامان مسرت ہے۔پریم چند اور قرۃ العین حیدر جیسے فنکار فکری اور جمالیاتی دونوں سطح پر ہمیں گرویدہ کرلیتے ہیں۔کوئی ضروری نہیں کہ جب تک کوئی ناول نگار رنگین بیانی سے کام نہ لے، اسے شہرت عام وبقائے دوام نہ حاصل ہوگا۔ تالستائے کے اسلوب بیان کے متعلق کہا گیا ہے کہ اس کے ناولوں میں بڑی ناہمواری پائی جاتی ہے یعنی پستش بغایت پست،بلندش بغایت بلند مگر حقیقت یہ ہے کہ اس کے ناولوں میں زندگی کا سمندر ایسی ٹھاٹھیں مارتا نظر آتا ہے کہ ہم اس کی جلوہ گری سے مبہوت ہوکر رہ جاتے ہیں۔ برخلاف اس کے ہنری جیمس کے ناولوں میں طرز بیان کی جدت کے باوجود زندگی کچھ ٹھہری ٹھہری یا سوتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔اسی بنا پر ہارڈی نے کہا تھا کہ "ہنری جیمس سطحی ناول نگاروں کا بادشاہ ہے"۔

انگلستان میں فیلڈنگ، جین آسٹن،ڈکنس اور جارج ایلیٹ جیسے ناول نگاروں کے

Scanned by CamScanner

یہاں اسلوب بیان رواں، شگفتہ اور پر لطف ہے۔ یہ سارے فنکار قسط وار ناول رسالوں میں شائع کرتے رہے اور انھوں نے اس امر کو ہمیشہ ملحوظ رکھا کہ قاری کہانی پڑھنے میں بیزاری یا تھکن نہ محسوس کرے۔ بیسویں صدی میں فرانسیسی ناول کے زیر اثر رومانی اور شاعرانہ طرز بیان کے مقابلہ "لفظی صحت" "آہنگ" اور "مجموعی تاثر" پر زیادہ زور دیا گیا۔ ہنری جیمس اور کانریڈ جیسے تاثر پسند فنکاروں نے فلابیر کے اسلوب بیان سے کافی حد تک استفادہ کیا۔ اسلوب کے متعلق فرانسیسی مصنف کے نقطہ نظر کی وضاحت Louis Colet کو لکھے گئے اس کے ایک خط سے بخوبی ہو جاتا ہے۔

"میں نے اپنے لیے ایک مخصوص اسلوب بیان کا تصور کیا ہے
ـــــ ایک حسین اسلوب بیان جو شاید آئندہ دس برسوں یا دس صدیوں میں
منظر عام پر آئے گا۔ اس اسلوب میں شعر کا آہنگ، سائنس کی قطعیت اور
وائلن کا زیر و بم ہو گا۔ یہ اسلوب کٹار کی طرح خیالات کو آرپار چیر کر نرم سطح
پر کچھ اس طرح ابھرے گا جیسے سازگار ہوا کے ساتھ کشتی دریا کے سطح پر
خراماں خراماں آگے بڑھتی ہے"۔

انگلستان میں ہنری جیمس اور جازف کانریڈ دونوں نے فلابیر کے "مثالی اسلوب بیان" (Ideal Style) کی اپنے اپنے طور پر تقلید کی۔ ہنری جیمس کے نوٹ بک اس بات کے شاہد ہیں کہ ناول نگار کس طرح خون پسینہ بہا کر تخلیق کی منزلیں طے کرتا ہے اور اس ذہنی اور روحانی سفر میں محض "الفاظ" ہی اس کی رفاقت کرتے ہیں۔ جازف کانریڈ اسلوب بیان میں حسن پیدا کرنے کے لیے حقیقت آفرینی کو بنیادی شرط سمجھتا ہے۔ اس کے نزدیک "الفاظ" کے انتخاب اور استعمال کا گُر وہ ملکہ ہے جو سب کے حصہ میں نہیں آتا ہے مگر جس کے بغیر حقیقت کی تصویر بگڑ جاتی ہے اور زندگی کا نقشہ دھندلا اور مسخ شدہ نظر آتا ہے۔ اپنی مشہور تصنیف "ذاتی دستاویز" (A Personal Record) میں اس نے بڑی وضاحت سے لکھا ہے کہ:

"زندگی اور فن دونوں میں ہماری خوشیاں "کیوں" کے بجائے
"کیسے" پر منحصر ہیں۔ اس لحاظ سے فرانسیسیوں کا یہ قول کہ "اسلوب بیان
میں سارا کھیل سلیقہ کا ہے" بالکل صحیح ہے۔ ہمیں ہنسنے، رونے، غصہ اور جوش

کے حالات میں ہی نہیں بلکہ محبت میں اور زندگی کے دوسرے فیصلوں میں
بھی سلیقہ سے کام لینا چاہیے"۔

فن میں اسٹائل کی اہمیت سے کسی کو انکار ممکن نہیں لیکن ہارڈی کا نظریہ ہے کہ شعوری طور پر اسلوب بیان میں جاذبیت پیدا کرنے کی کوشش اکثر اوقات بے سود ثابت ہوتی ہے:

"زندہ اسلوب اور مردہ اسلوب میں سب سے بڑا فرق یہ ہے کہ
اول الذکر میں بغیر اہتمام یا شعوری کوشش کے وہ تمام خوبیاں آجاتی ہیں جو
ایک بڑے فنکار کے شایان شان ہیں۔ زندہ اسلوب میں کبھی کبھی لاپروائی
سے بھی حسن پیدا ہو جاتا ہے"۔

جس زمانہ میں کانریڈ اور فورڈ اپنا مشترکہ ناول "رومانس" (Romance) لکھ رہے تھے تو انھوں نے اسلوب بیان کے مسئلہ پر کافی بحث و تمحیص اور غور و خوض کے بعد یہ نتیجہ نکالا کہ "عمدہ اسلوب الفاظ میں نئی معنویت پیدا کرنے کا نام ہے۔"

تاثر پسند ناول نگاروں کے اثرات بیسویں صدی میں "شعور کی رو" مدرسہ کے فنکاروں پر پڑے بغیر نہ رہ سکا۔ ہنری جیمس کے "لفظی تصویر" اور استعارہ کے موزوں استعمال، کانریڈ کی طرز نگارش کا سلیقہ مند معجزہ اور فورڈ کے طرز بیان کی سادگی اور پرکاری سے جیمس جوائس اور ورجنیا وولف دونوں نے "غنائی نثر" لکھنے میں مہارت حاصل کی۔ دوسری جنگ عظیم کے بعد مغربی ناول پر صحافتی رنگ غالب آتا گیا اور معاصرین کے یہاں اسلوب بیان کی وہ سحر کاری نہیں نظر آتی جو ماضی قریب کے فنکاروں کا خاصہ ہے۔ حق تو یہ ہے کہ جدید ناول نگاروں کے پاس لفظی میناکاری کے لیے نہ فرصت ہے اور نہ صلاحیت۔

باب دوم
ناول کا فن: تنقیدی تناظر

ناول کا مقام:

ادب کے قدیم ترین اصناف شاعری اور ڈرامہ کے فن پر کلاسیکی دور سے ہی تنقیدی نظریات مرتب ہونے لگے تھے۔ چنانچہ سنسکرت، یونانی، عربی اور لاطینی زبانوں میں ان اصناف کی تاریخ، ارتقا اور فنی قدروں پر بصیرت افروز مقالے لکھے گئے جو آج بھی عالموں، دانشوروں اور نقادوں کے لیے مشعل راہ ہیں۔ اگرچہ مشرقی اور ایشیائی زبانوں میں سنسکرت کے علاوہ کسی زبان میں فن ڈرامہ پر تنقیدی مواد نہیں ملتا لیکن ان تمام زبانوں میں شاعری پر تنقیدی سرمایہ کی کمی نہیں۔ ناول چونکہ جدید ترین صنف ادب ہے لہذا انیسویں صدی سے قبل اس فن پر دنیا بھر میں کہیں بھی باقاعدہ تنقید نہیں ملتی۔ یورپ میں نشاۃ الثانیہ کے بعد قومی زبانوں کے عروج کے ساتھ ساتھ ادبی نظریات بھی متعین ہوئے مگر فن ناول کے متعلق مبسوط مضامین انیسویں صدی کے اواخر سے ہی دستیاب ہوتے ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ بالزاک، ڈکنس، تالستائے یا ہاتھرن سے پہلے کہیں کہیں ناول نگاروں نے ان فنی نظریات کا اظہار کیا ہے اور اپنے تخلیقی فن کی تشریح یا جواز پیش کی ہے لیکن ان منتشر خیالات سے کسی مبسوط جمالیاتی نظریہ کی تکمیل ممکن نہیں۔ ناول کو محض حسین حادثات، دلفریب واقعات اور دلکش مناظر کا مجموعہ ہونا چاہیے یا اسے سماج کے حقائق، معاشرہ کی خرابیوں اور برائیوں کو طشت از بام کرنے کے لیے عمل جراحت سے بھی کام لینا چاہیے۔ ناول نگار کو اپنی تخلیق میں زبان و بیان کے کمالات کی نمائش کرنا چاہیے یا سیدھے سادے دلپذیر انداز میں حدیث دیگراں بیان کرنا چاہیے۔ ان سوالات کا جواب انیسویں صدی کے وسط تک بمشکل ملتا ہے۔ اس صورت حال کے لیے جہاں دوسرے اسباب و عوامل ذمہ دار ہیں وہاں فن ناول کے خلاف قدامت پسندوں، مذہبی حلقوں اور پیشہ ور نقادوں کی محاذ آرائی بھی تھی۔ اب سے ڈیڑھ سو سال پہلے فن ناول پر مختلف زاویوں اور مختلف انداز سے حملے کیے گئے:

(۱) کچھ قدامت پسند نقادوں کا خیال تھا کہ ناول ایک طرح کی کھچڑی ہے جسے شاعری یا ڈرامہ کی طرح خالص صنف ادب نہیں تصور کیا جا سکتا۔ ان کی دلیل یہ تھی کہ جس صنف میں داستان، رزمیہ اور رومانی شاعری کے اجزاء ملے جلے ہوں وہ کسی منفرد حیثیت کی مستحق نہیں۔

(۲) ان نقادوں کا یہ بھی قول تھا کہ ایک معمولی صنف ہونے کی وجہ سے ہر کس و ناکس ناول لکھنے کے لیے آمادہ نظر آتا ہے۔ اور درمیانی طبقہ کی ترجمانی کے بہانے ان کے جذبات سے کھیل کر دولت کمانے کے چکر میں رہتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں اعلیٰ خیالات و جذبات کی عکاسی ناول میں ممکن نہیں۔

(۳) ناول کے مخالف دانشوروں نے یہ بھی دعویٰ کیا کہ عظیم ادب آفاقی حقائق اور عام انسانی تجربات و احساسات پر مبنی ہوتا ہے۔ اس کے برخلاف ناول میں کرداروں کی انفرادی خصوصیات اور ہم عصر معاشرتی زندگی کی عکاسی کو ہی اہمیت دی جاتی ہے۔ نفسیاتی ناول کے وجود میں آنے سے پہلے مشہور برطانوی مفکر جان اسٹورٹ مل نے کہا تھا کہ ناول نگار زندگی کی خارجی عکاسی تو کر سکتا ہے لیکن کیفیات ذہنی اور واردات قلبیہ کی ترجمانی اس کے بس کی بات نہیں۔

(۴) اٹھارہویں اور انیسویں صدی میں ناول پر یہ اعتراض بھی کیا جاتا تھا کہ چونکہ اسے پڑھنے اور سمجھنے میں ذہن پر کوئی زور نہیں پڑتا اس لیے عموماً نچلے طبقہ کے کم پڑھے لکھے لوگ تفریح یا وقت گزاری کے لیے اسے پسند کرتے ہیں۔ مشہور رومانی شاعر اور نقاد کولرج نے تو یہاں تک کہہ دیا کہ وہ ادب پارہ جس سے عوام بغیر کسی خاص ذہنی عمل کے لطف اندوز ہوتے ہیں، علمی اور اخلاقی اعتبار سے پست ہی ہو سکتا ہے۔

(۵) زمانہ کے مروجہ رسومات و تصورات سے انحراف خود ناول نگاروں کے لیے ممکن نہیں تھا چنانچہ کچھ سنجیدہ لکھنے والوں نے بھی اس امر کو تسلیم کیا کہ ناول ایک طرح کی ''نشہ آور گولی'' (Opiate) ہے جس کے اثر سے پڑھنے والے کچھ عرصہ کے لیے اپنے دکھ درد بھول کر تخیلات کی طلسمی دنیا میں پہنچ جاتے ہیں۔

(۶) فن ناول پر سب سے زبردست حملہ مذہبی خیال کے نقادوں اور ارباب کلیسا کی طرف سے ہوا۔ ان کے بقول ناول نہ صرف سستے قسم کے تفریح کا سامان بہم کرتا ہے بلکہ نوجوانوں کو گمراہ کر کے برباد کرنے میں اس کا بڑا حصہ ہو سکتا ہے۔ انگلستان

میں منبر و محراب سے صدائیں بلند ہوئیں کہ اس "مخرب اخلاق" صنف ادب پر قانونی پابندی لگا دینا چاہیے کیونکہ اس سے نوجوان طبقہ کی دنیا اور عاقبت دونوں خطرے میں پڑ سکتی ہے۔ اس طبقہ خیال کے مفکروں نے ہارڈی کے آخری دونوں ناولوں کو نذر آتش کرنے میں سرگرم حصہ لیا۔

یہ امر قابل غور ہے کہ انگلستان کے مقابلہ میں یورپی ممالک بالخصوص اٹلی اور فرانس میں ناول کے خلاف رد عمل اس قدر شدید نہیں تھا لیکن اس کے باوجود فکر مند والدین مروجہ ناولوں کے جادو سے اپنی اولاد کو محفوظ رکھنے کے لیے ہر طرح کے جتن کرتے اور تکیوں کے نیچے اس قسم کے لٹریچر کو دیکھ کر تلملا جاتے۔

اگرچہ ابتدا میں اعلیٰ ادبی حلقوں نے ناول کی پذیرائی نہیں کی لیکن وسط انیسویں صدی تک عوام میں اس کی روز افزوں مقبولیت نے ایسی فضا پیدا کر دی کہ حریف اپنی پسپائی کے اندیشے سے میدان چھوڑنے لگے۔ کہا جا سکتا ہے کہ اس زمانہ میں شاعری اور ڈرامہ دونوں اصناف بہت حد تک خواص کی چیز ہو کر رہ گئے تھے لیکن چلتی پھرتی لائبریریوں کی بدولت ناول کے حق میں ایک جمہوری لہر سی آ گئی۔ چنانچہ صدی کی آخری دہائیوں میں ناول نگاروں نے نہ صرف دوسرے اصناف کے مشاہیر پر سبقت حاصل کر لی بلکہ ادبی حلقوں اور معروف جرائد میں ان کی امتیازی حیثیت بھی متعین ہونے لگی۔ روس میں دستوو سکی، تالستائے اور ترگنف، فرانس میں بالزاک، فلابیئر اور وکٹر ہوگو اور انگلستان میں ڈکنس، جارج ایلیٹ اور ہارڈی نے اپنے کمالات سے فن ناول کو نہ صرف قبولیت عام بلکہ بقائے دوام بھی بخشی۔

انیسویں صدی کی آخری دہائیوں میں سنجیدہ نقادوں اور آزاد خیال دانشوروں نے صنف ناول کی وکالت کچھ اس طرح کی کہ اس کی عظمت کی دھاک لوگوں کے دلوں پر بیٹھ گئی۔ ان مشاہیر کا خیال تھا کہ فن ناول میں شاعری، افسانہ اور ڈرامہ کے عناصر سے وہ جامعیت پیدا ہو گئی ہے کہ اس میں فرد اور سماج کے داخلی و خارجی کوائف کی ترجمانی دوسرے اصناف کے مقابلہ میں زیادہ آسانی سے ممکن ہے۔ ایک لحاظ سے دیکھا جائے تو فی زمانہ شاعروں فلسفیوں اور اخلاقی پیغمبروں کا دور ختم ہو چکا ہے۔ موجودہ زمانہ میں معاشرہ کی ترجمانی، کتاب دل کی تفسیر اور آفاقی و کائناتی بصیرت کا ابلاغ سب کچھ ناول کے ذریعہ ممکن ہے۔ ادب میں تفریحی، فراری، رومانی اور جاسوسی ناول کے لیے بھی گنجائش ہے کیونکہ سماج کے ہر طبقہ کے

پڑھنے والوں کا مذاق مختلف ہوتا ہے لیکن اعلیٰ سطح پر ہمیں اچھے ناولوں میں تنقید حیات ہی نہیں زندگی کے رہنما خطوط بھی واضح طور پر نظر آتے ہیں۔

انگلستان میں جان ڈنلپ نے اپنی کتاب "فکشن کی تاریخ" (۱۸۱۶) میں دعویٰ کیا کہ "ناول کا مقصد محض تفریح کا سامان کرنا اور دل بہلانا ہی نہیں بلکہ تصورات کے بجائے امثال کی مدد سے اخلاقیات کی تلقین بھی ہے"۔ اگرچہ انیسویں صدی کے اوائل تک فیلڈنگ اور اسکاٹ اپنے فن کی عظمت کے متعلق کچھ مشتبہ تھے مگر ڈکنس اور شارلٹ برانٹی نے بڑی صراحت کے ساتھ ناول کو شاعری کا ہم پلہ قرار دیا کیونکہ دونوں اصناف کی بنیاد "تخیل" ہے۔ ڈکنس نے ناول کو معمولی خانگی واقعات یا خاندانی تعلقات کے مطالعہ تک محدود کر دینے کی مخالفت کی اور دعویٰ کیا کہ عظیم ناول ارسطو کے "المیہ" کی تمام شرائط پوری کر سکتا ہے۔ ناول محض سطحی زندگی کی ترجمانی نہیں کرتا اور نہ محض طربیہ خاکوں اور مزاحیہ و طنزیہ واقعات سے کہانی کا تانا بانا تیار کرتا ہے بلکہ گہرائی میں جا کر خیر و شر کے مسائل سے لیکر بنیادی اور آفاقی حقائق کا بھی انکشاف کر سکتا ہے۔ چونکہ ناول میں مختلف کرداروں کے ذریعہ زندگی، سماج اور کائنات کے متعلق مختلف نقطہ ہائے نگاہ پیش کرنے کی گنجائش ہے لہذا اس میں حقیقت کے تمام پہلو ہمارے سامنے آتے ہیں اور کئی سطحوں پر اس کی فکری اور جمالیاتی تہ داریاں بھی قابل لحاظ ہیں۔

جہاں تک ناول کے "مخرب اخلاق" ہونے کا سوال ہے، اس کے جواب میں عصری جریدوں اور رسالوں میں کافی عرصہ تک بحث چلتی رہی۔ نقادوں نے یہ تسلیم کیا کہ تیسرے درجہ کے رومانی یا جاسوسی ناول لکھنے والے نوجوان لڑکے لڑکیوں کے جذبات برانگیختہ کرنے میں اپنے فن کا معراج سمجھتے ہیں لیکن مجموعی طور پر مسلمہ اخلاقی قدروں سے انحراف مناسب نہیں۔ کسی انگریز تبصرہ نگار نے یہ خیال ظاہر کیا کہ اچھے ناولوں کے پڑھنے سے دوشیزاؤں کو یہ سبق ملتا ہے کہ محبت کے جذبات سے سرشار ہونے پر بھی ہوش و حواس نہیں کھو دینا چاہیے یہی نہیں بلکہ وہ اپنے عاشقوں کے دل جیتنے کے گر بھی سیکھ سکتی ہیں۔ دوسری طرف افسانوی کرداروں کے مطالعہ سے مجنوں صفت عاشقوں کو بھی یہ احساس ہونے لگتا ہے کہ شہزادہ گلفام کا رول ہر کس و ناکس کے بس کی بات نہیں اور نہ ہر شخص اتنا خوش قسمت ہوتا ہے جتنا کہ کامیڈی کے ہیرو یا ہیروئن۔ اس سے یہ نتیجہ نکلا کہ ایمانداری، محنت، خلوص اور انکساری ایسی

خوبیاں ہیں جن کی بدولت محبت کے میدان میں کامیابی حاصل کی جاسکتی ہے۔ ناول کے حامی نقادوں نے اس کے لیے شاعری کی طرح "اعلیٰ سنجیدگی" لازمی قرار دیا مگر اس کے ساتھ انداز بیان کی شگفتگی پر بھی زور دیا۔

جدید ناول کی ماہیت:

یورپ میں انیسویں صدی کے وسط اور انگلستان میں آخری دہائیوں تک آتے آتے فن ناول کو خاصی مقبولیت حاصل ہو گئی۔ اس صنف کو بقائے دوام بخشنے میں یقیناً ان فنکاروں کا بڑا حصہ ہے جنھوں نے ناول کے ذریعہ زندگی و کائنات کی تفسیریں لکھیں، حسن و عشق کے قصے بیان کیے اور تاریخی و سیاسی پس منظر میں تہذیب انسانی کی دستاویزیں مرتب کیں۔ اس دور میں ناول کے نظریات زیادہ واضح معلوم ہوتے ہیں۔ جمالیاتی، فکری اور اخلاقی مسائل پر مباحث سے اس فن کے متعلق جو بصیرت ملتی ہے، تکنکی جدت کے تجزیوں سے ان کی تکمیل ہوتی ہے۔

عہد وکٹوریہ کے ناول نگاروں کا میدان کافی وسیع تھا۔ پلاٹ، کردار نگاری اور پس منظر کا تصور ان فنکاروں کے یہاں بالکل واضح تھا لیکن صدی کے موڑ پر نئے تصورات اور تجربات کے تحت ناول کی ماہیت بدلنے لگی۔ جدید ناول نگاروں نے شعوری طور پر اپنا مطمح نظر محدود کر کے جمالیاتی اور تاثراتی ناول کے لیے زمین ہموار کی۔ فنکار معاشرہ کے مقابلہ میں فرد کی زندگی اور مسائل پر زیادہ توجہ دینے لگے۔ اس طرح ناول میں جدید علائم کی مدد سے دور حاضر کی بے کیفیوں اور صنعتی و سرمایہ دارانہ نظام کی پیچیدگیوں کو نمایاں کرنے کے مواقع پیدا ہوئے۔ جدید ناول نگار اگرچہ انسان دوستی کا دعویٰ کرتے ہیں لیکن ان کے یہاں اخلاقی و غیر اخلاقی قدروں اور رجائی اور قنوطی میلانات کے درمیان حد فاصل زیادہ واضح نہیں۔ تاثریت، ایمائیت اور شعور کی رو سے انسانی زندگی کے داخلی و خارجی پہلوؤں کو اجاگر کرنے میں نئے لکھنے والوں نے خاطر خواہ کامیابی حاصل کی ہے۔

(۱) ناول میں رومانیت:

اگرچہ روایتی افسانوی ادب میں رومانی اور فوق الفطرت عناصر جزو لاینفک رہے ہیں لیکن ادبی تاریخ کے ہر دور میں ان سے الگ الگ کام لیا گیا۔ جدید ناول نگاروں میں جارج

ایلیٹ، جازف کانریڈ اور طامس مان کے یہاں رومانی عناصر کی کیفیت مسحور کن حد تک محسوس کی جاسکتی ہے۔ طامس ہارڈی نے بجا طور پر کہا تھا کہ "ناول کا اصل مقصد انسان کے ذہنی یا جسمانی تجربوں میں "انہونی" اور غیر یقینی عناصر کے ذریعہ جمالیاتی انبساط فراہم کرنا ہے"۔

معمولی اور غیر معمولی، حقیقی اور رومانی عناصر کی آمیزش سے افسانہ میں جو جاذبیت پیدا ہو جاتی ہے وہ ہمیں خواب و خیال کی دنیا میں لے جاتی ہے۔ اس کیفیت کو پیدا کرنے کے لیے عموماً کہانی کی بنیاد ماضی کے واقعات پر رکھی جاتی ہے۔ ایسے ناول نگار جو اسکاٹ اور عبدالحلیم شرر کی طرح حسین رومان پرور ماضی سے زیادہ دلچسپی نہیں رکھتے، اپنے ناولوں میں فنتاشیہ اور ماورائے فطرت عناصر سے حیرت و استعجاب کی فضا پیدا کرتے ہیں۔ ہنری جیمس نے اپنے "مقدمات" میں اس نظریہ کی پرزور وکالت کی ہے۔ جازف کانریڈ کا قول ہے کہ موجودہ دور میں "پریوں کی کہانی" نے اپنا روپ بدل دیا ہے مگر وہ ہمارے افسانوی ادب کا جزو لاینفک ہے۔ آج کے مادی اور میکانکی معاشرہ میں رہ کر بھی فوق الفطرت سے انسان کی دلچسپیوں میں کوئی فرق نہیں پڑا ہے۔ اس کی خاص وجہ یہ ہے کہ انسانی فطرت میں کوئی بنیادی تبدیلی نہیں ظہور پذیر ہوئی ہے۔ جدید قاری کو ناولوں میں ہمیشہ ان چیزوں کی تلاش رہتی ہے جن سے وہ اپنے اندر غیر ارضی کیفیت محسوس کرے۔ موجودہ صدی میں روسی اور فرانسیسی ناول نگاروں نے بھی رومانیت سے قطع تعلق نہیں کیا ہے۔ انھوں نے بھی اپنے انگریز معاصرین کی طرح فوق الفطرت سے اپنے فن کو ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی ہے۔

(۲) ناول زندگی کی حقیقی تصویر:

ناول نگار فطرت کی عکاسی، رجال افسانہ کے عادات و اطوار کی تصویر کشی اور انسانی زندگی کے حقائق کی ترجمانی کر کے ہمیں باور کرانے کی کوشش کرتا ہے کہ اس کی فکری و تخیلی کائنات واقعی حیثیت رکھتی ہے اور کہانی کی عمارت ٹھوس بنیادوں پر قائم ہے۔ دنیا کے بیشتر عظیم فنکاروں نے حقیقت کو رومان پر ترجیح دی ہے۔ اس لیے کہ فوق الفطرت عناصر اگرچہ ہمیں تھوڑی دیر کے لیے مبہوت ضرور کر لیتے ہیں لیکن بالآخر ہمیں اپنی زمین، گرد و پیش کے حالات اور حقیقی معاشرتی زندگی کی طرف متوجہ ہونا پڑتا ہے۔ علامہ اقبال نے بھی اعلیٰ پایہ شاعر اور فنکار کے لیے یہی معیار قرار دیا ہے۔

تھی حقیقت سے نہ غفلت فکر کی پرواز میں
آنکھ طائر کی نشیمن پر رہی پرواز میں

ناول نگار چاہے بیانیہ انداز اختیار کرے، مراسلاتی تکنک اپنائے یا خودنوشت کے سانچے میں اپنا ویژن پیش کرے، کسی طور بھی حقیقت سے بے نیاز نہیں ہو سکتا۔ اس کا مقصد سوائے اس کے کچھ نہیں کہ قاری اس کی کہانیوں کو بے سر پیر کی تخلیق نہ سمجھ کر انھیں زندگی کا عکس تصور کریں۔ بالزاک، تالستائے، ہیوگو، ڈکنس اور طامس مان جیسے فنکاروں کے یہاں حقیقت نگاری کا یہی معیار ہے۔ شدید قسم کے خارجیت پسند (Naturalists) اور اچھے حقیقت نگاروں کے درمیان واضح فرق ہوتا ہے۔ اگر ہم تالستائے اور ژولا کے ناولوں کا مقابلہ کریں تو اندازہ ہو سکتا ہے کہ دونوں فنکاروں نے کن نظریات کے تحت اپنے ناول قلمبند کیے۔ فرانس میں حقیقت نگاری کا مطلب جزئیات نگاری، غیر ضروری تفصیلات اور "پست موضوعات" سے شغف سمجھ لیا گیا تھا مگر اس نظریہ کے تحت لکھے گئے ناول ایک خاص طبقہ کے پڑھنے والوں تک ہی محدود رہے۔ روسی ناول نگاروں نے حقیقت نگاری کے متعلق عام غلط فہمی کو دور کرنے کی کوشش کی۔ تالستائے نے اپنے مقالہ "فن کیا ہے؟" میں فطری مظاہر، انسانی چہروں، ملبوسات اور آوازوں کی ہو بہو نقل پیش کرنے والوں کا خاصہ مذاق اڑایا ہے۔ دستووسکی نے کھلے لفظوں میں کہا ہے کہ بے کیف مشاہدات اور روزمرہ زندگی کے غیر اہم واقعات کی تفصیل حقیقت نگاری کے ضمن میں نہیں آتے۔ انگلستان کے عظیم ناول نگاروں کے نظریات بہت حد تک اعتدال پسندی پر مبنی ہیں۔ ان کے نزدیک حقیقت نگاری وہ فن ہے جس کے ذریعہ مشاہدات کو آفاقی قدروں کے رمزیہ میں بدل دیا جائے۔

طامس ہارڈی اور جازف کانریڈ نے حقیقت نگاری کے لیے "تخیل کی آزادی" کو لازم قرار دیا ہے۔ ان نظریات کے مطابق ناول میں واقعات کی کھتونی تیار کرنے والے زیادہ سے زیادہ ادنی درجہ مورخ یا صحافی ہو سکتے ہیں۔ وہ صاحب نظر فنکار نہیں ہو سکتے۔ ورجنیا وولف نے اپنے تنقیدی مضامین میں اس امر کی وضاحت کی ہے کہ زندگی کی داخلی یا خارجی ترجمانی کے لیے مواد کا انتخاب اور شعری مذاق ضروری ہے اس کے بقول وہ فنکار جو ان خوبیوں سے محروم ہیں، حقیقت کے "جسم" کو پا سکتے ہیں مگر اس کی "روح" ان کی دسترس سے باہر رہتی ہے۔

(۳) ناول تاثر حیات:

جدید نقادوں کا ایک نظریہ یہ بھی ہے کہ ناول نہ تو محض رومان نگاری ہے اور نہ سماجی زندگی کی بجنسہ تصویر۔ دراصل یہ مصنف کے عام معاشرتی زندگی کے متعلق ذاتی تاثرات کا عکس ہے۔ یہ نظریہ انیسویں صدی کی آخری دہائیوں میں فرانس میں بہت مقبول ہوا۔ Ferdinand Brunetier نے ۱۸۹۳ء میں تاثریت سے بحث کرتے ہوئے لکھا تھا:

> "تاثراتی ناول کا مقصد یہ ہے کہ قاری کی آنکھیں ان تمام مظاہر کی امتیازی خصوصیات کو بخوبی دیکھ لیں جنھیں پیش کرنا ناول نگار کا فرض اولین ہے"۔

فرانسیسی تاثر پسند مصوروں اور فنکاروں کے زیر اثر یہ تحریک انگلستان اور امریکہ میں بھی عام ہو گئی چنانچہ ہنری جیمس، جازف کانریڈ، فورڈ میڈکس فورڈ، اور ایک حد تک ڈی۔ ایچ۔ لارنس اسی ادبی میلان سے متاثر ہیں۔ تاثر پسند ناول نگار انسانی زندگی کے مختلف پہلوؤں کے تخیلی خاکوں میں نئے انداز سے رنگ بھرتا ہے۔ اسی لیے ناول نگار اور مصور دونوں کے فن میں خاصی مماثلت پائی جاتی ہے۔ لیونارڈو ڈی ونچی کے زمانہ سے مصوروں نے رنگوں کی آمیزش سے مظاہر فطرت کی عکاسی کچھ اس طرح کی کہ مصوری فطرت کی بجنسہ تصویر نہ ہو کر اس کی نمایاں خصوصیات کی ترجمان ہو گئی۔ ہنری جیمس نے اپنے مشہور مقالہ "ناول کا فن" میں بجا طور پر لکھا ہے کہ:

> "ناول زندگی کا ذاتی اور براہ راست تاثر ہے"

جیمس کے نزدیک دنیا کے تمام فنون مختلف فنکاروں کے تاثرات کا آئینہ ہیں۔ اس کے بقول ہر فنکار زندگی کو اپنے خاص نقطہ نگاہ سے دیکھتا ہے اور اپنے مزاج اور فطرت کے مطابق زیادہ نمایاں پہلوؤں کو اپنے فن میں پیش کرتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ فن کی تخلیق میں فنکار کے ذاتی تاثر کا بڑا حصہ ہوتا ہے۔ عہد وکٹوریہ کے مشہور ناول نگار ہارڈی نے اپنے ناول "ٹیس" (Tess) کے مقدمہ میں لکھا تھا کہ:

> "ناول تاثر ہے، مباحثہ یا دلیل نہیں"

بیسویں صدی کے اوائل میں جازف کانریڈ اور فورڈ نے اسی تحریک کے زیر اثر انگریزی ناول کے روایتی ڈھانچہ اور کردار نگاری میں زبردست تبدیلیاں پیدا کیں۔ ان کا خیال

تھا کہ ہر فنکار زندگی میں مختلف تجربات اور مشاہدات سے دوچار ہوتا ہے لیکن یہ کسی خاص ترتیب یا ضابطہ کے تحت ان کے شعور کا حصہ نہیں ہوتے۔ فنکار منتخب تاثرات کو اپنے فن کے انفرادی سانچے میں ڈھالتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں زندگی میں ہمیں جو انتشار ملتا ہے وہ فنکار کے ہاتھوں خاص عمل کے ذریعہ فن بن جاتا ہے۔ پری رفلائٹ مصوروں کی طرح تاثر پسند ناول نگاروں کے بقول "ناول میں حقیقت کا التباس کچھ اس طرح پیدا کیا جانا چاہیے کہ معروضیت کا دامن نہ چھوٹنے پائے"۔

یہ بات قابل غور ہے کہ وقت کے ساتھ تاثریت کے مفہوم بدلتے رہے اور مختلف ادبی فنکاروں نے اسے اپنے منفرد انداز میں برتنے کی کوشش کی۔ اپنے مشہور مضمون "جدید فکشن" (۱۹۲۲) میں ورجنیا وولف نے لکھا تھا کہ انسان کا ذہن بے شمار اور مختلف النوع تاثرات قبول کرتا ہے اور اگر آزادانہ طور پر ان تاثرات کا اظہار کیا جائے تو ناول میں المیہ اور طربیہ کا فرق نہیں باقی رہے گا۔ اس نکتہ کی وضاحت کرتے ہوئے وہ رقمطراز ہے:

> "زندگی جگمگاتی قندیلوں کا سلسلہ نہیں بلکہ خود ایک منور ہالہ ہے
> جس میں ہمارا شعور ملفوف ہوتا ہے۔ ہر فنکار کا فرض ہے کہ زندگی کا سطحی
> وخارجی جائزہ لینے کے بجائے اس پر ہمہ جہتی نظر ڈالے اور اس کی پیچیدگیوں
> کو ذاتی تاثرات کی روشنی میں پیش کرے تاکہ روز و شب کا خیال غلط ہو جائے
> ، ماضی وحال کی تفریق مٹ جائے اور عام وخاص کا امتیاز باقی نہ رہے۔ اس
> تکنک کا لازمی نتیجہ یہ ہوگا کہ ناول میں نہ تو کوئی پلاٹ ہوگا اور نہ کردار، نہ کوئی
> کامیڈی ہوگی اور نہ ٹریجڈی بلکہ زندگی کی ایک ایسی جھلک نظر آئے گی جو
> روایتی ناولوں کے مقابلہ میں زیادہ جامع اور دلآویز ہوگی"۔

تاثر پسند ناول نگار روایتی ناول نویسوں اور شعور کی رو کے فنکاروں کے درمیان اعتدال پسند کہے جاسکتے ہیں۔ ان فنکاروں نے ناول کے ترتیب ماجرا، کردار نگاری اور فضا آفرینی میں نئی تکنک سے خاص معنویت بخشی۔ ان کے یہاں تنوع بھی ہے اور جامعیت بھی مگر زاویہ نگاہ محدود ہے۔ یہ فنکار ایک طرف ناول میں ڈرامہ کی خصوصیات سمونا چاہتے تھے اور دوسری طرف تاثر پسند مصوروں سے استفادہ کر کے ناول میں انفرادی رنگ نمایاں کرنا چاہتے تھے۔ ان کے یہاں عہد وکٹوریہ کے ناول نگاروں کی طرح نہ تو افسانہ در افسانہ کی

کیفیت ملتی ہے اور نہ کردار نگاری کی حد تک خدا کی متنوع مخلوق۔ اس کے باوجود ان کے کارناموں سے انکار ممکن نہیں۔

(۴) ناول اور اخلاقیات:

ناول نگار چاہے اپنے فن میں زندگی کا رومانی نظریہ پیش کرے یا فلسفیانہ، زندگی کی برکتوں اور چھوٹی بڑی خوشیوں سے اپنے کرداروں کو نمایاں کرے یا محرومیوں، پریشانیوں اور غم و آلام کی داستانوں سے بنی نوع آدم کی بے بسی ظاہر کرے، اس کے لیے بہر حال اخلاقی نقطہ نظر کی اہمیت ہے۔ جب کہانی میں واعظانہ پند و نصائح زیادہ شدت سے ظاہر ہوں تو لازمی طور پر تخلیقی فن کا مقصد فوت ہو جاتا ہے کیونکہ اچھے فنکاروں کے نزدیک ناول نہ تو اخلاقیات کا درس پیش کرتا ہے اور نہ محض ہجو یا تنقید۔ اچھے ناول کے اندر زندگی کا جامع اور وسیع نظریہ شامل ہوتا ہے اسی لیے فطری سچائی پند و نصائح پر مبنی کہانی سے بہتر تسلیم کی جاتی ہے۔ عہد وکٹوریہ میں ڈکنس، تھیکرے اور جارج ایلیٹ کے پڑھنے والے درمیانی طبقہ کے لوگ مذہبی یا معاشرتی معاملات میں کسی قسم کی بدعت کے خلاف تھے۔ اسی لیے ان فنکاروں نے جمالیاتی اقدار کے ساتھ عوام کے عقائد کی بھی ترجمانی کی۔ ان کہانیوں میں ہر گنہگار کے لیے عاقبت میں سزا، ہر مجرم کے لیے قید خانہ، ہر مغرور کے لیے ذلت اور ہر فرعون کے لیے موسیٰ کا تصور ناگزیر تھا۔ برعکس اس کے غریب، شریف اور خدا ترس کرداروں کے لیے نیکی کا صلہ بھی ہوتا تھا۔ پاکدامن دوشیزاؤں کا سابقہ مغرور، ہوس پرست اور شیطان صفت انسانوں سے ہو سکتا تھا لیکن ناول میں کہیں ان کی بے آبروئی نہیں نمایاں کی جاتی تھی۔ اکثر اوقات وہ ان بگڑے لوگوں کی اصلاح کر کے انھیں ازدواجی زندگی بسر کرنے پر مجبور کرتی تھیں۔ اس دور کے بڑے ناول نگاروں کے یہاں اخلاقی اور اصلاحی پہلو ان کے وسیع تر نظریہ حیات کا جز لاینفک ہوتا تھا لیکن دوسرے تیسرے درجہ کے ناول نگار جو محض پیسہ کمانے کے لیے اصلاحی ناول لکھتے تھے، اپنے تخلیقی کارناموں میں اخلاقی تصورات اور شرعی احکامات کو خاص اہمیت دیتے تھے۔

انیسویں صدی کے اواخر میں روسی اور فرانسیسی ناول کے زیر اثر انگریزی ناول میں اخلاقی نقطہ نظر رفتہ رفتہ بدلنے لگا۔ مشہور ادیب لزلی اسٹفن (Leslie Stephen) نے

روایتی نظریہ سے اختلاف کرتے ہوئے کہا کہ جس دنیا میں ہم رہتے ہیں وہاں خدا کا انصاف کم نظر آتا ہے۔ بھلے لوگوں کو ان کی نیکیوں کا صلہ نہیں ملتا مگر بد قماش ہر جگہ پھلتے پھولتے نظر آتے ہیں۔ یہی نہیں خیر وشر کے تصادم میں اکثر خیر کو شکست ہوتی ہے اور شر غالب آجاتا ہے۔ اسی زمانہ میں تاثر پسند ناول نگاروں بالخصوص ہارڈی، ہنری جیمس اور کانریڈ وغیرہ نے اپنے فن میں نئے فلسفۂ اخلاق کو ترجیح دی جو بہت حد تک حقیقت پر مبنی ہے۔ ان مشاہیر کے نزدیک فرضی اور دلخوش کن اخلاقیات کی جگہ سچائی کو سامنے لانے سے فرد اور سماج دونوں کا بھلا ہو سکتا ہے۔ سماج کی برائیوں کو طشت از بام کرنا کسی اعتبار سے غیر اخلاقی فعل نہیں۔

طامس ہارڈی نے اپنے مضمون "فکشن کا مفید مطالعہ" میں اس امر کی وضاحت کی ہے:

> "بغیر اخلاقی درس کے ناول ہمارے نزدیک اخلاقی ناولوں کے مقابلہ میں کہیں زیادہ بہتر ہیں کیونکہ ان میں نہ تو حقیقت سے آنکھیں چرائی جاتی ہیں اور نہ خواہ مخواہ وعظ ونصیحت کی ادعائیت ہوتی ہے"۔

ہارڈی کے بقول ہم ادب کو "تنقید حیات" کہیں یا "تفسیر حیات" زندہ فن زندگی کی بوقلمونیوں، بلندیوں اور پستیوں، خوشیوں اور غموں سے ہی مرکب ہے۔ اس نظریہ کے تحت اس نے پہلی دفعہ انگریزی ناول میں فرانسیسی ناول کی فضا اور دلکشی پیدا کی۔

معروف امریکی ناول نگار ہنری جیمس اپنی تخلیقات کو "زندگی کا عمل" (Act of Life) سمجھتا تھا۔ اس کا قول ہے کہ ہر ناول نگار کو خود سے یہ سوال دریافت کرنا چاہیے کہ آیا میں جو کچھ لکھ رہا ہوں وہ خلوص اور حقیقت پر مبنی ہے یا نہیں۔ دوسرے لفظوں میں مصنف کا نظریۂ حیات اس کے ذاتی تاثرات اور نجی ادراک کا نتیجہ ہے یا اوپر سے تھوپی ہوئی کوئی چیز۔

ہنری جیمس کا خیال ہے کہ فن اور ادب کے ذریعہ زندگی کے ساتھ ہمارے روابط مضبوط ہوتے ہیں اور صاحب ضمیر فنکاروں کی تخلیقات سے ہم نہ صرف لطف اندوز ہوتے ہیں بلکہ اپنے اندر روحانی بالیدگی بھی محسوس کرتے ہیں۔

بیسویں صدی کا ایک اہم ناول نگار جس نے اپنے اندر روسی، فرانسیسی اور انگریزی ناول کے اثرات سمو لیا تھا جازف کانریڈ کے نام سے معروف ہے۔ فن اور اخلاقیات کے سلسلہ میں اس کا بنیادی نظریہ یہ ہے کہ فنکار کو انسانیت کے لیے پر امید مستقبل کی بشارت دینے سے ہم حقیقت کو دیکھنے اور سمجھنے سے قاصر رہتے ہیں۔ موجودہ صدی کے دوسرے معروف ناول

نگاروں یعنی جیمس جوائس، لارنس، آلڈس ہکسلے اور جارج آرویل نے بھی روایتی اخلاقیات سے بہت حد تک انحراف کیا اور ہمارے سامنے ایسے نظام حیات کو پیش کرنے کی کوشش کی جو محض خواب وخیال نہیں بلکہ زندگی کے مطالعہ ومشاہدہ، محسوسات، جذبات اور تاثرات پر مبنی ہے۔ اسی مدرسہ خیال کے ایک دوسرے رکن فورڈ کا خیال ہے کہ "فنکار کا کام بے حسوں کے اندر عقل کی جوت جگانا ہے"۔ اگرچہ ناول کے اندر مذہبی اور اخلاقی تصورات کے لیے گنجائش موجود ہے لیکن اصلاح کے لیے سماج کے رستے ہوئے ناسور کی جراحت بھی ضروری ہے۔ یہ کام انسان دوست فنکار ہی کر سکتے ہیں۔

جدید مغربی ناول اپنے بلند بانگ دعوؤں کے باوجود حیات وکائنات کا وہ مثبت نظریہ نہیں پیش کرتا جو انیسویں صدی کے ناولوں کا خاصہ ہے۔ پہلی جنگ عظیم کے بعد یورپین اور امریکن ناول مایوسی، بیزاری، گھٹن، تنہائی، تشدد، جنسی بے راہ روی اور مزاحمت کا معجون مرکب ہو کر رہ گیا ہے۔ ان تخلیقات پر انسان دوستی، اخلاق، ہمدردی، محبت، امید اور لطیف جذبات کی کمی محسوس کی جاتی ہے۔ ہکسلے اور آرویل کے غیر یوطوپیائی (Dystopian) ناول ایسے مستقبل کا خاکہ پیش کرتے ہیں جس میں انسانی معاشرہ مادی تہذیب، میکانکی طرز حیات اور سیاسی فسطائیت کا اسیر ہے۔ "شعور کی رو" کے ناول بھی اپنی شدید داخلیت کے باعث فراری اور مریضانہ ذہنیت کے ترجمان کہے جا سکتے ہیں۔ ناول کو زندہ رہنے اور ترقی پانے کے لیے انسانیت کے نئے تصورات اور اخلاقی نظریات کی ضرورت ہے۔ ہمیں انھیں ایجاد کرنے کی بھی ضرورت نہیں بلکہ نئے سرے سے ان کی تلاش کرنی ہے۔

ناول کا مستقبل:

بیسویں صدی میں سائنس اور ٹکنالوجی کی ترقی کے ساتھ فنون لطیفہ اور شعر وادب کو ثانوی حیثیت دی جانے لگی ہے۔ شاعری کے متعلق تعلیم یافتہ طبقہ میں یہ خیال عام ہوتا جا رہا ہے کہ ہمارے سماج کو شاعری سے زیادہ سائنسی علوم کی ضرورت ہے۔ ناول کے بارے میں بھی کہا جاتا ہے کہ یہ صنف اب روبہ زوال ہے۔ ماضی میں اس فن نے معراج کمال حاصل کر لیا لیکن اب نہ صرف اس کی ترقی کے امکانات مسدود ہوتے جا رہے ہیں بلکہ اس کے آخری دن بھی نزدیک ہیں۔ ظاہر ہے وہ نقاد جو سائنسی کمالات کے اس حد تک معترف ہیں کہ

دوسرے فنون کا معروضی جائزہ نہیں لے سکتے، تخلیقی ادب کے مستقبل کے بارے میں اندیشہ ہائے دور دراز سے ہمیشہ دوچار رہیں گے۔ ناول کے سلسلہ میں قابل غور بات یہ ہے کہ سائنس اور ناول میں کوئی ٹکراؤ نہیں۔ دونوں کا اپنا میدان ہے۔ سائنس تسخیر فطرت کا آلہ ہے اور ناول ذہن انسانی کا تخیلی شاہکار۔ فطرت کائنات اور انسان کا مطالعہ دونوں کرتے ہیں لیکن ناول انسانی معاشرہ میں مذہبی، اخلاقی، سیاسی اور سماجی زندگی، پر بھی محیط ہے۔ اگر فن ناول انسانی جذبات، تصورات، اعمال وافکار، خواب وخیال کا آئینہ ہے تو بلاشبہ مستقبل میں بنی نوع آدم کی اس فن سے دلچسپی نہ صرف قائم رہے گی بلکہ اس میں اضافہ بھی ہوگا۔

قدیم داستانوں میں قصہ گوئی اور اس کے تفریحی لوازمات پر زیادہ زور دیا گیا مگر ناول کے ارتقا میں تفریحی اور افادی دونوں پہلو نمایاں رہے۔ موجودہ دور میں لوگوں کو نہ فرصت ہے اور نہ فراغت کہ قدیم داستانوں سے لطف اندوز ہوں یا طویل ناولوں کا مطالعہ کریں۔ سنیما اور ٹیلی ویژن نے بہت حد تک ناول کے حدود میں داخل ہو کر اس کی تفریحی خصوصیات کو اپنا لیا ہے اور انسانی زندگی کے واقعات کو پردۂ سیمیں پر لا کر جنت نگاہ و فردوس گوش کی کیفیت پیدا کردی ہے۔ اس کے ساتھ ہی یہ بھی حقیقت ہے کہ جذباتی اور سنسنی خیز نوعیت کے عارضی موضوعات پر مبنی فیچر، خاکے یا سیریل اگرچہ تھوڑی دیر کے لیے تماشہ بینوں کو ذہنی فرار کے مواقع فراہم کرسکتے ہیں لیکن سنجیدہ اخلاقی، روحانی، ثقافتی اور سیاسی مسائل کا تجزیہ یا ان کی تشریح و تعبیر الکٹرانک میڈیا کے بس کی بات نہیں۔ عوامی مقبولیت کے باوجود ٹیلی ویژن اپنی تیز رفتاری کی بنا پر زندگی کے بیشتر حقائق کو منکشف کرنے سے معذور ہے۔ اس کی خاص وجہ یہ ہے کہ اس کے پروگراموں میں فکر یا ارتکاز کی گنجائش کم ہے۔ ٹیلی ویژن بصری فن (Visual Art) ہے لسانی نہیں۔ لہٰذا اس کے ذریعہ پیش کیے جانے والے تماشوں میں زبان وبیان کی نزاکتوں اور متنوع طریقہ اظہار کے ذریعہ حسن آفرینیوں کا تصور نہیں کیا جاسکتا۔

اس میں شبہ نہیں کہ موجودہ سائنسی دور میں معاشرتی اقدار اور سیاسی تقاضوں کے باعث ناول میں حقیقت پسندی کو اتنی اہمیت دی گئی کہ ہر زبان میں بیشتر افسانوی کارنامے صحافتی معلومات اور خارجی حقائق کا مجموعہ ہو کر رہ گئے۔ ڈکنس اور پریم چند کی حقیقت نگاری فن کے اعلیٰ معیار پر پوری اترتی ہے مگر فرانسیسی ناول نگار ژولا (Zola) کے زیر اثر لکھے گئے ناول طویل مباحث، جزئیات نگاری اور دستاویزی تفصیل پسندی کے لیے ہی مشہور

ہیں۔ موجودہ حالات میں ہمیں واقعات وحالات پر مبنی کھتونی بنانے کا کام ماہرین عمرانیات، صحافیوں اور مورخوں کے لیے چھوڑ دینا چاہیے۔ اگر ناول تخلیقی اور جمالیاتی سطح پر ناول ہی رہے تو اس کے مستقبل کے لیے کوئی خطرہ نہیں ہے۔ موجودہ سائنسی دور میں بھی ناول اعلیٰ درجہ ذریعہ ابلاغ ثابت ہوسکتا ہے۔ اچھا ناول وہ ہے جس میں زندگی کی ہمہ رنگ تصویریں فنی رعنائیوں کے ساتھ ہمارے سامنے چلتی پھرتی نظر آتی ہیں۔ زندگی و کائنات کے وہ حقائق جو باطن میں مخفی ہیں یا فطرت کے وہ رازہائے سربستہ جن کی عقدہ کشائی بظاہر دشوار معلوم ہوتی ہے، اچھے فنکار کے معجز نگار قلم کی بدولت ہمارے دل ودماغ اور شعور پر منکشف ہوتے رہتے ہیں۔

شدید قسم کی داخلیت یا نفسیاتی عوامل سے غیر ضروری شغف اچھے ناول کے لیے اتنا ہی خطرناک ہے جتنا شدید قسم کی خارجیت، سنجیدہ پڑھنے والے طبقہ میں نہ تو تشدد اور جنسی موضوعات پر مبنی ناول مقبول ہوسکتے ہیں اور نہ خالص اصلاحی یا پروپگنڈہ ناول۔ قاری آج بھی اپنی ذاتی پسند کے مطابق رومانی، جاسوسی یا جنسی ناولوں کا انتخاب کرسکتے ہیں لیکن ان کی حیثیت خواب آور گولیوں سے زیادہ نہیں۔ میتھو آرنلڈ نے عظیم شاعری کے لیے "اعلیٰ سنجیدگی" (High Seriousness) کا جو معیار مقرر کیا تھا وہ ناول کے لیے بھی صحیح ہے۔ ایسے ناول جو محض سماج و معاشرہ کی سطحی ترجمانی کرتے ہیں وقت گزرنے پر اپنی اہمیت کھودیتے ہیں لیکن وہ شاہکار جو زندگی کی تنقید و تفسیر کے ساتھ انسانی مقدرات کا عرفان بھی پیش کرتے ہیں، آئندہ نسلوں کے لیے کلاسیکی ورثہ بن جاتے ہیں۔

باب سوم
مشاہیر کے تنقیدی افکار و نظریات

(۱) بالزاک (Balzac) (۱۸۵۰ـ۱۷۹۹ء):

انیسویں صدی کا مشہور فرانسیسی ناول نگار بالزاک اپنے معاصرین میں حقیقت پسندی کا علمبردار تسلیم کیا گیا تھا لیکن اس کی حقیقت نگاری دوسروں سے مختلف نوعیت کی تھی۔ عام اصطلاح میں حقیقت نگاری سے مراد فطری مظاہر، ماحول یا معاشرہ کی عکاسی سمجھا جاتا تھا لیکن فرانس میں اس کا مطلب "تفصیلات کی صحت" اور "عصری معاشرہ کا باریک بینی سے تبصرہ" لیا گیا۔ بالزاک صحیح معنوں میں جدید معاشرتی ناول کا موجد ہے۔ اپنی مشہور تصنیف "طربیہ انسانی" (Comedie Humain) کے پیش لفظ کے طور پر اس نے ۱۸۴۲ء میں اس خواہش کا اظہار کیا تھا کہ عام مورخوں کے برخلاف وہ "معاشرہ کی تاریخ" قلمبند کرے گا۔ وہ خود کو عصری سماج کا مورخ سمجھتا تھا لہذا اس نے والٹر اسکاٹ کے تاریخی ناولوں کے طرز پر ہمعصر معاشرہ کی تاریخ فنی انداز میں مرتب کی۔ اگرچہ وہ اپنی مشن میں بہت حد تک کامیاب رہا لیکن اس کے منصوبہ کی تکمیل میں اس کی قدامت پسندی اور مسیحیت حائل تھی چنانچہ اس نے اپنے ناولوں کے ذریعہ اپنے دور کی نراجیت کے خلاف سماجی اور مذہبی ضابطوں کی تلقین کی۔

بالزاک نہ تو مفکر تھا اور نہ نقاد۔ وہ ایک خیالی دنیا کا خالق تھا مگر معاشرہ کے متعلق حق بیانی سے کام لیکر اس نے نثر میں شاعری کی۔ اس کے بقول ہر فنکار کو حضرت مسیح کی طرح "مصلوب" ہونا پڑتا ہے اور اس کی سب سے مابہ الامتیاز خصوصیت وہ عارفانہ ذہانت ہے جو صوفیوں اور فلسفیوں میں پائی جاتی ہے۔ بالزاک کی بہترین تنقید خود اس کے ناول ہیں جن سے زندگی کی حقیقت اور معاشرہ کی ماہیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ مشہور فرانسیسی ناول نگار اسٹینڈھال (Stendhal) کے فن پر تبصرہ کرتے ہوئے اس نے "تصویر گری" کے ادب کا تصوراتی ادب سے مقابلہ کیا ہے اور اسٹینڈھال کو افکار و تاثرات پر مبنی ادب کا استاد تسلیم کیا ہے۔

بالزاک رومانی ناول نگاروں کے مقابلہ میں حقیقت نگار مصنفوں کو ترجیح دیتا ہے۔ اس نظریہ کے تحت انگریز مصنف والٹر اسکاٹ، امریکی افسانہ نگار کوپر اور فرانسیسی ناول نگار جارج ساں (George Sand) اس کے ممدوح فنکار ہیں وہ اپنے ناولوں میں مشاہدہ اور باریک بینی اور مختلف طبقہ کے لوگوں کے عادات واطوار، آداب زندگی اور عام رجحانات کی تصویر کشی نہایت دلچسپ انداز میں کرتا ہے۔ البتہ اس کے یہاں اس جدید حقیقت نگاری کا پتہ نہیں ملتا جس کے مطابق مصنف کو "معروضیت" کی خاطر پردہ کے پیچھے رہنا پڑتا ہے اور اپنے کرداروں سے بہت حد تک بے تعلقی برتی جاتی ہے۔

(۲) فلابیئر (Flaubert) (۱۸۸۱ـ۱۸۲۱ء):

جدید ناول کی تاریخ میں فلابیئر خاص انفرادیت کا مالک ہے۔ مشہور فرانسیسی نقاد Saint - Beauv نے جو فلابیئر کے باپ کے علم جراحت میں کمالات کا معترف تھا، بیٹے کی ادبی صلاحیتوں کے متعلق لکھا تھا کہ "فلابیئر اپنا قلم "نشتر" (Scalpe) کی طرح پکڑتا ہے"۔ فلابیئر کے فنی نظریات کا اندازہ ہمیں اس کے ناولوں اور چار جلدوں میں خطوط کے مجموعہ سے ہوتا ہے۔ Louis Colet کو لکھے ہوئے اپنے خطوط میں اس نے ناول نگاری کے اہم مسائل اور تکنیکی نکات سے بحث کی ہے۔ ان خطوط سے مصنف کی اپنے فن کی خاطر "شہادت" اور زبان و بیان کی صحت کے لیے جدوجہد کا تفصیلی تذکرہ ملتا ہے۔

فلابیئر نے اپنے فن میں "معروضیت" (Objectivity) پیدا کرنے کے لیے جس لاتعلقی سے بحث کی ہے وہ ناول کے جدید نظریات میں ایک اہم اضافہ ہے۔ اس کے بقول ناول نگار کو اپنی تصنیف میں "غیر حاضر" رہنا چاہیے۔ مصنف کو اپنے کرداروں پر نہ تو تبصرہ کرنا چاہیے اور نہ ان کے حرکات واعمال کی روشنی میں کوئی اخلاقی فتویٰ صادر کرنا چاہیے۔ فلابیئر کا خیال ہے کہ جس طرح خالق کائنات ہر جگہ موجود ہے مگر کہیں نظر نہیں آتا اسی طرح ناول نگار کو بھی اپنی تصنیف میں اپنی موجودگی کا احساس نہیں دلانا چاہیے۔ اس طرح اس کا بنیادی نظریہ دو خاص رجحانات یعنی معروضیت اور جمال پسندی پر مبنی ہے۔

فلابیئر کے فن کا خاص پہلو افسانوی دنیا میں حقیقت کا ایسا التباس پیدا کرنا ہے جس سے فوری طور پر جذباتی اشتعال نہ پیدا ہو۔ یہ کیفیت صرف معروضیت سے پیدا ہو سکتی ہے۔

Scanned by CamScanner

لیکن وہ خود اپنی تخلیقات میں تمام کوششوں کے باوجود پوری طرح معروضیت نہیں برت سکا۔ "مادام بواری" میں لاتعلقی کے دعوے کے باوجود ہیروئن کے ساتھ اس کی ذہنی وابستگی صاف نظر آتی ہے یہاں تک کہ اس نے واضح طور پر اس امر کا اعتراف کیا کہ "میں خود مادام بواری ہوں"۔اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ معروضیت اور وابستگی، حقیقت نگاری اور رومانیت دونوں فلابیئر کے فن اور نظریہ کی اساس ہیں۔

اپنے ہم عصر ناول نگار ژولا کی طرح فلابیئر بھی ایک حد تک فنی خارجیت کا قائل تھا۔ اس کا یہ قول کہ "ژولا اپنے نظریات کے بوجھ تلے دبتا ہوا معلوم ہوتا ہے" کافی معنی خیز ہے۔فلابیئر اپنے تخلیقی عمل میں فرانسیسی زبان کے نثری مسائل سے بھی دوچار تھا۔وہ اپنی نثر میں شعر کا آہنگ اور اس کے غیر متغیر ہونے کی کیفیت پیدا کرنا چاہتا تھا۔اس کے بقول نثر کی صحت کے لیے الفاظ کا موزوں انتخاب، لہجہ کی صداقت اور پیراگراف کا آہنگ بہت ضروری ہے۔

فلابیئر ناول کے نظریات پر بحث کرتے ہوئے عمدہ اسلوب بیان کی ترکیب میں الفاظ کی موزونیت اور لہجہ کی صداقت پر بہت زور دیتا ہے۔وہ ٹی۔ایس۔ایلیٹ کی طرح فن کی کامیابی کے لیے "متحدہ ادراک" (Unified Sensibility) کا قائل ہے اس کے نظریہ اور فن پر غور کرنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ ہمیشہ داخلی کشمکش کا شکار رہا کیونکہ اگر وہ ایک طرف سائنسی معروضیت، مشاہدہ اور حقیقت آفرینی کی بات کرتا ہے تو دوسری طرف "حسن" کا متلاشی بھی نظر آتا ہے۔مشہور امریکی نقاد رینے ویلک (Rene Wellek) نے اسی بنیاد پر کہا تھا کہ:

> "فلابیئر نظریہ اور عمل دونوں میں حقیقت پسندی اور جمال پرستی
> کا امتزاج پیش کرنے میں ناکام رہا"۔

(۳) دستووسکی (Dostoevosky):

دستووسکی کا مطالعہ نہ صرف بحیثیت ناول نگار بلکہ ایک مفکر، مذہبی رہنما، ماہر نفسیات اور فلسفی کی حیثیت سے بھی کیا گیا ہے۔حیرت کی بات ہے کہ ادبی مورخوں نے اس کے تنقیدی اور جمالیاتی نظریات کو نظر انداز کیا ہے جس کے بغیر اس کے فکر و فن کے ساتھ انصاف ممکن نہیں۔

دستووسکی کا نظریہ جمالیات بہت حد تک عینیت (Idealism) پر مبنی ہے۔اس

نے افلاطون، شلر اور بیلنسکی کے خیالات سے استفادہ کیا لیکن اس کے یہاں حسن سے والہانہ لگاؤ کے ساتھ بیخودی کی جو کیفیت ملتی ہے اس کی سرحدیں صوفیانہ عرفان کا پتہ دیتی ہیں۔اس کے بقول فن خورد و نوش کی طرح انسان کی اہم ضرورت ہے اور حسن کا احساس اور اس کی تخلیق انسانی فطرت کا جزو لاینفک ہے۔انسان حسن کا متلاشی رہتا ہے اور اسی کی چھاؤں میں زندگی گزار دیتا ہے۔دستووسکی کو حسن سے متعلق خطرات کا بھی بخوبی اندازہ ہے لہٰذا وہ ترغیبات جنس اور جنسی بے راہ روی سے غافل نہیں نظر آتا۔اس کے نزدیک حسن کا تصور اخلاقی اور مذہبی معنویت کا حامل ہے۔چنانچہ اس کے یہاں حسن، خیر اور حقیقت کا امتزاج ہی نظریہ جمالیات کی بنیاد ہے۔

بادی النظر میں دستووسکی کے جمالیاتی نظریات اس کے تنقیدی نظریات سے مختلف معلوم ہوتے ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس کے فن میں آفاقی قدروں کو اسی بنا پر اہمیت حاصل ہے کہ وہ افراد کے مقابلہ میں یک رخے کرداروں (Types) کی تخلیق اور حقیقت نگاری کے بجائے رومانیت کو ترجیح دیتا ہے:

> "ناول نگار اور شاعر کے سامنے روزمرہ حقائق کی ترجمانی سے
> زیادہ اہم ذمہ داریاں ہیں۔....
> اس کا منصب آفاقی اور ابدی حقائق کو منکشف کرنا اور انسانی
> کردار اور روح کی گہرائیوں کی تہ تک پہنچنا ہے"۔

دستووسکی شکایت کرتا ہے کہ کچھ لوگ کہتے ہیں کہ حقیقت کی ترجمانی بجنسہٖ ہونی چاہیے جب کہ روئے زمین پر ایسی حقیقت کا وجود نہیں۔سچی بات یہ ہے کہ انسانی ذہن و حواس کو حقیقت کے عکس کا ہی ادراک ہوتا ہے۔لہٰذا ہمیں اپنی تخلیق میں "تصورات" سے اجتناب نہیں کرنا چاہیے۔دستووسکی اپنے نظریات کی وضاحت کرتے ہوئے ادب میں "فنتاشیہ" کی اہمیت تسلیم کرتا ہے اور حقیقت نگاری کے عصری جنون کی سخت مخالفت کرتا ہے۔

دستووسکی کا ہمیشہ یہ مطمح نظر رہا کہ فن کو عصری و عارضی موضوعات تک محدود نہیں رکھنا چاہیے۔اس کا قول ہے کہ "ہم اپنے تاریخی ماضی اور آفاقی انسانیت کے پابند ہیں"۔ اپنے ہمعصروں کی حقیقت نگاری کے نظریات سے اختلاف کرتے ہوئے اس نے دعویٰ کیا کہ "میری عینیت پسندی دوسروں کی واقعیت پسندی سے کہیں زیادہ حقیقی ہے"۔اسی نظریہ کے

تحت اس نے اپنے معاصرین کی ادبی افادیت پسندی کی تردید کی اور اس سلسلہ میں Chernyshevskyاور Dobrolyubyv کے فن سے متعلق افادی نقطہ نظر کی سخت تنقید کی۔اس کا خیال ہے کہ افادی نقطہ نظر کے فنکار فوری منفعت کی خاطر فن کے اصل مقاصد کا خون کر دیتے ہیں۔

(۴) تالستائے (Tolstoy):

تالستائے روس ہی نہیں بلکہ عالمی ادب میں بھی اپنی تخلیقات اور تنقیدی نظریات کی بدولت امتیازی حیثیت رکھتا ہے۔اس کے افسانے اور ناول بین الاقوامی شہرت حاصل کر چکے ہیں اور آج تک ان کی مقبولیت میں فرق نہیں پڑا ہے۔اپنی مشہور تصنیف "فن کیا ہے؟"میں تالستائے نے قومی زندگی میں فن کے رول اور اس کی اہمیت سے بحث کی ہے۔افادی فنون وہ ہیں جن کی خدمت میں ہزاروں مزدور، بڑھئی، راج گیر، درزی، موچی، لوہار سونار اور جوہری اپنا وقت اور اپنی قوت صرف کرتے ہیں۔یہ سبھی فنکار اپنی دستکاری سے سماج کی خدمت میں مصروف رہتے ہیں۔فنون لطیفہ یعنی شاعری وادب، موسیقی، مصوری تالستائے کے نزدیک روس جیسے ملک کے لیے عیاشی کا سامان بہم پہنچاتے ہیں کیونکہ "آرٹ" انسان کو اخلاقی زوال کی طرف مائل کرتا ہے۔

تالستائے کے بقول آرٹ کا مقصد "ابلاغ" (Communication) ہے یعنی اعلیٰ جذبات کی ترسیل۔رومانی شاعر ورڈسورتھ اور تالستائے دونوں شہری کلچر سے نفرت کرتے ہیں مگر دونوں ادب کو عوامی قربت کا آلہ سمجھتے ہیں۔تالستائے نشاۃ الثانیہ کے فن کو بہتر آرٹ نہیں سمجھتا کیونکہ اس میں نشاطیت کا پہلو اہم ہے اور یہ محض اس دور کے اعلیٰ طبقہ کے لیے سامان مسرت تھا۔جدید آرٹ کے بارے میں بھی اس کا خیال ہے کہ یہ زوال پذیر معاشرہ کی پیداوار ہے۔اس کے نزدیک جدید فن کے موضوعات محدود ہو گئے ہیں اور جدید فنکاروں نے مذہبی و اخلاقی موضوعات کی بجائے "غرور، جنسی خواہشات اور زندگی سے بیزاری" پر ہی ساری توجہ صرف کی ہے۔وہ بودلیئر (Baudelaire) اور ملارمے (Mellarme) جیسے شاعروں کے کلام کو اپنے دعوے کے لیے ثبوت کے طور پر پیش کرتا ہے۔ابسن (Ibsen)، ماترلنک (Maeterlink) اور ہاپٹمین (Hauptmann) کے

ڈرامے اور ویگنر (Wagner) واسٹراس (Strauss) کی جدید موسیقی سے بھی وہ بیزار نظر آتا ہے۔جدید فن اس کے نزدیک "جعلی فن" (Counterfeit Art) ہے۔"اصل فن وہ ہے جس کے ذریعہ فنکار اپنے ذاتی احساسات کو دوسروں تک پہنچاتا ہے"۔

جس زمانے میں تالستائے فن اور ادب کے متعلق اپنے نظریات مرتب کر رہا تھا اسوقت یورپ میں "فن برائے فن" "رمزیت" (Symbolism) اور "پری رفلائٹ" (Pre Raphaelite) کی تحریکیں عام تھیں۔ان کا مجموعی تاثر "لذتیت" اور ذہنی عیاشی پر مبنی تھا لہذا تالستائے جیسے انسان دوست اور اصلاح پسند مفکر کے لیے مخرب اخلاق اور سطحی فن معاشرہ کے لیے ناقابل قبول تھا۔تالستائے نے قدیم و جدید مثالوں سے اپنے تصور فن کی مزید وضاحت کی ہے:

(۱) وہ فن جو اعلیٰ ترین ہے اور جو خدا اور اس کی مخلوقات بالخصوص انسان کی محبت سے تخلیق پذیر ہوا ہے۔اس ضمن میں وہ وکٹر ہیوگو کے ناول "غریب لوگ" ڈکنس کے "دو شہروں کی کہانی" اور جارج ایلیٹ کی "آدم بیڈ" کی مثال دیتا ہے۔

(۲) اعلیٰ آفاقی آرٹ کی مثالوں میں سروانتیز (Cervantes) کی مشہور تصنیف 'Don Quixote' فرانسیسی ڈرامہ نگار مولیئر (Moliere) کے طربیہ ڈرامے اور پشکن (Pushkin) اور موپساں (Moupassant) کے افسانے شامل ہیں۔

(۳) قدیم کلاسیکی آرٹ کے نمونوں میں ہومر کی رزمیہ نظمیں "ایلیڈ" (Iliad) اور "اوڈیسی" ممتاز ہیں۔اس خانے میں ہندوؤں کے وید اور عیسائیوں کے بائبل کو بھی شامل کر سکتے ہیں۔

(۴) عوامی اساطیر، پریوں کی کہانیاں اور عوامی گیت (Folksong) بھی اچھے فن کے زمرہ میں آسکتے ہیں۔

ان مثالوں سے صاف ظاہر ہے کہ تالستائے ایسے فن کو پسند کرتا تھا جو انسان دوستی، محبت، ایثار اور دیگر اخلاقی خصوصیات کی ترجمان ہو۔عصری ادب میں اسے زوال پذیر شاعری، مریضانہ کیفیات سے مملو ڈرامے اور تشدد و جنسیات پر مبنی ناولوں کے علاوہ کچھ اور نہیں نظر آیا۔یہ بات ضرور ہے کہ اپنی ادبی زندگی کے آخری دور میں وہ ضرورت سے زیادہ "اخلاقیات"

کی باتیں کرنے لگا تھا۔ چنانچہ مسیحی سماج میں اچھے فن کی تشریح کرتے ہوئے وہ لکھتا ہے کہ ”ایسے معاشرہ میں پیشہ ور فنکار نہیں ہوں گے۔“فن تمام لوگوں کے لیے ہوگا کیونکہ اسکے لیے کسی تربیت کی ضرورت نہیں ہوگی۔ موسیقی، مصوری اور شاعری میں عوام کا خاص حصہ رہے گا اور مستقبل میں فنکار اپنی روزی دوسرے ذرائع سے حاصل کریں گے“۔ ”مسیحی فن کا مقصد عوام کے درمیان برادرانہ اتفاق پیدا کرنا ہے“۔ ظاہر ہے آخری دور کی چند تصانیف کو چھوڑ کر خود تالستائے کے افسانے اور ناول ان نظریات سے میل نہیں کھاتے۔ ”اینا کرینا“ (Anna Karenina) اور ”جنگ اور امن“ (War and Peace) جیسی لازوال شاہکاروں کا خالق اخلاقیات کے تنگ دائرے میں نہیں لایا جاسکتا۔ البتہ فن اور ادب کے متعلق اس کے مخصوص جذباتی نظریات جو فنکار کے خلوص، تصنیف کی جذباتی تاثیر اور حقیقت آفرینی پر مشتمل ہیں، واقعی قابل توجہ ہیں۔

(۵) ایملی ژولا (Emile zol) (۱۸۴۰ـ۱۹۰۲) :

انیسویں صدی کی آخری دہائیوں تک ناول میں نہ صرف نئی تکنکوں کا استعمال شروع ہوگیا بلکہ نئے تجربات بھی کیے جانے لگے اور نظریہ سازی میں بھی خاصی پیش رفت ہوئی۔ عہد وکٹوریہ کے روایتی ناول کے برخلاف اب نفسیاتی ناول اور تاثراتی ناول کے چرچے ہونے لگے۔ حقیقت نگاری کے تحت روس میں گورکی اور بعد میں شولوخاف نے اپنے پروپگنڈہ ناولوں کے لیے خارجیت کا سہارا لیا مگر فرانس میں ایملی ژولا نے سائنسی خارجیت کو رواج دیا۔ ۱۸۸۰ء میں اس کے مضمون ”تجرباتی ناول“ (La Roman Experimental) کی بنیاد پر ژولا کو صاحب نظریہ فنکار تسلیم کرلیا گیا۔

تجرباتی ناول کا تصور انیسویں صدی کی چھٹی دہائی میں ژولا کے فنی نظریات کی پیداوار ہے۔ اس کا خیال تھا کہ جس طرح سائنس داں رصد گاہوں میں تجربے کرتے ہیں اور ان کی روشنی میں اصول فطرت متعین کرتے ہیں اسی طرح ناول نگار کو بھی معاشرہ اور ماحول کا سائنسی جائزہ لیکر اپنے فن کی تخلیق کرنا چاہیے۔ اس سائنسی نظریہ کے دو مقاصد تھے۔ اول یہ کہ اس کے مطابق ہر طرح کے اعلیٰ و ادنیٰ موضوعات ناول کے لیے استعمال کیے جاسکتے ہیں۔ دوئم یہ کہ سائنس کی آڑ میں اس پر فحاشی یا عریاں نگاری کا الزام نہیں لگایا جاسکتا ہے۔

”سائنسی خارجیت“ (Naturalism) کی اصطلاح آج بھی خاص قسم کے ناولوں کے لیے مروج ہے۔ ان کی جبری اور سائنسی (Deterministic & Scientific) نوعیت کے باعث انھیں روایتی حقیقت نگاری کے تحت لکھے گئے ناولوں سے الگ سمجھا جاتا ہے۔ Angus Wilson اور چند دوسرے نقادوں کے نزدیک ۱۸۸۰ء۔۱۸۸۱ء کے دوران ژولا نے چھ جلدوں پر مشتمل اپنے جو ادبی نظریات مرتب کیے ان سے اس کی ادبی حیثیت مجروح ہوئی کیونکہ جس طرح سائنس کی رصد گاہ میں تجربے ہوتے ہیں اس طرح کسی تجرباتی ناول کا تصور ممکن نہیں۔ ناول کا خاکہ فنکار کے ذہن میں بنتا ہے اور یہ محض تخیلی تجربہ ہوتا ہے۔ ناول کے کرداروں کے تمام خاندانی حالات اور عصری عوامل کی تفصیلات کے باوجود کسی سائنسی نتیجہ کے برآمد ہونے کی امید نہیں کی جاسکتی کیونکہ تخلیق سے متعلق ساری کارروائی داخلی اور ذہنی سطح پر ہوتی ہے۔

دراصل ژولا اپنے نظریات کے ذریعہ ناول کو انسان اور فطرت کے سائنسی مطالعہ اور تجزیاتی عمل کا آلہ بنانا چاہتا تھا۔ اسی لیے وہ ناول کو ”انسانی دستاویز“ (Human Document) اور اپنے کو انسانیت کا ہمدرد سمجھتا تھا۔ اس کے نزدیک ہر انسان ”وراثت“ کے قانون کے تابع ہے اور اس کے افکار و اعمال خارجی ماحول سے متاثر ہوتے ہیں۔ لہذا ناول نگار کو ہمیشہ ان اصولوں کو مد نظر رکھنا چاہیے۔ ژولا کو اپنے نظریہ کی صداقت پر اس حد تک یقین تھا کہ اس نے یہاں تک کہہ دیا کہ ”مجھے حسن یا اکملیت (Perfection) کی پرواہ نہیں اور میں نام نہاد عظیم صدیوں کی بھی پرواہ نہیں کرتا۔ میں زندگی میں صرف جدوجہد اور ہما ہمی کا قائل ہوں اور اپنی نسل کے لوگوں کے درمیان اپنے کو بہتر محسوس کرتا ہوں“۔ اسی زعم مین اس نے شیکسپیر کو اس کی عظمت کے باوجود کوئی خاص اہمیت نہیں دی اور گوئٹے کو عجائب خانہ کی چیز قرار دے دی۔

فن ناول میں ژولا محض اسٹینڈھال اور بالزاک کا قائل تھا۔ ۱۸۶۷ء میں اس نے اسٹینڈھال کو فرانس کا عظیم ترین ناول نگار قرار دیا اور اس کے مشاہدہ کی معروضی بنیاد پر تعریف کی۔ بالزاک اس کے نزدیک ”نیچرلزم کا باوا آدم“ ہے جس نے پورے فرانس کو دیکھا اور اس کے بارے میں سب کچھ کہہ دیا۔

ژولا کا تاریخی تناظر نہایت اہم ہے۔ اسے انسانی ارتقا اور ترقی پر ایمان ہے اور وہ خود

اپنی ذات اور اپنی تصانیف کو وقت کے بہتے دھارے کا اہم حصہ تصور کرتا ہے۔اس کے بقول ناول دور جدید کا سب سے اہم صنف ادب ہے مگر ڈرامہ روبہ زوال ہے اور "تھیٹر روایتی رسومات کا آخری قلعہ ہے"۔

(۶) طامس ہاڈری (Thomas Hardy):

انگریزی ناول کی تاریخ میں طامس ہارڈی کی شخصیت خاص اہمیت کی حامل ہے۔اسے کچھ معنوں میں عہد وکٹوریہ کا آخری اور دور جدید کا پہلا ناول نگار کہہ سکتے ہیں۔اس کے متعلق یہ فیصلہ کرنا مشکل ہے کہ وہ بڑا شاعر ہے یا ناول نگار۔ بہر حال اس میں شبہ نہیں کہ اس کی شہرت بہت حد تک اس کے ناولوں کی بدولت ہے۔اگرچہ ہارڈی کو اعلیٰ تعلیم کے مواقع نہیں ملے لیکن اس نے اپنے ادبی مطالعہ کے علاوہ مصوری، موسیقی اور فن تعمیر میں وہ دسترس بہم کی جس سے اسے ناول کے نظریات مرتب کرنے میں بڑی مدد ملی۔وہ ایک شاعر کا دل اور مفکر کا دماغ لے کر پیدا ہوا تھا۔اس کے خطوط، ڈائری کے اوراق اور عصری رسالوں میں اس کے تنقیدی مضامین اس کی فطری ذہانت اور جمالیاتی بصیرت کو ثابت کرنے کے لیے کافی ہیں۔

ہارڈی کے نظریات کے سلسلہ میں یہ امر قابل غور ہے کہ اس نے فلا بیئر یا ہنری جیمس کی طرح نظریہ کو تخلیق کے مقابلہ میں اہمیت نہیں دی۔اپنے نوٹ بک ۱۸۸۲ء میں اس نے لکھا تھا کہ "اس بدلتی دنیا میں جہاں قول اور عمل میں یگانگت ممکن نہیں میں نے نظریات میں الجھنے کی زحمت نہیں کی"۔اس کا خیال تھا کہ اعلیٰ طبقہ کے فنکار ضابطہ بند جمالیاتی تصورات کے سہارے معاشرہ کے سطحی مشاہدہ سے آگے نہیں جا سکتے جب کہ ایک ناول نگار کے لیے شاعر اور فلسفی ہونا بھی ضروری ہے تاکہ وہ اپنی تخلیقات میں ان مضامین کا احاطہ کر سکے جو اس کے زمانہ سے ماورا ہوں۔

انگریزی ناول نگاروں میں اسکاٹ، تھیکرے، جارج ایلیٹ کے علاوہ ہارڈی نے یونانی ڈرامہ نگار ایسکائلس (Aeschylus) اور اپنے ہم وطن شیکسپیر کے المیہ ڈراموں سے کافی استفادہ کیا۔ان ڈراموں کے مطالعہ سے اسے انسانی مقدرات پر غور و فکر کرنے کا موقع ملا۔ادبی شاہکاروں کے اثرات کے علاوہ اس نے مصوری اور فن تعمیر میں مروجہ تصورات کو بھی اپنے نظریات کی وضاحت کے لیے استعمال کیا۔اس کی ڈائری کے اوراق ایسے بے شمار

حوالوں سے بھرے پڑے ہیں جن میں اس نے ناول اور دوسرے فنون لطیفہ کا تقابلی مطالعہ پیش کیا ہے ۔مصوری کے ساتھ ہارڈی کے شغف کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ اس نے انگریزی، ولندیزی اور فرانسیسی تاثر پسندوں کے فنی کمالات کو اپنے ناولوں میں سمونے کی کوشش کی ۔ ۱۸۸۶ء میں اس نے کہا تھا کہ " میرا فن کریولی (Creville) اور بیلنی (Bellini) کی طرح مظاہر کی ترجمانی میں شدت پیدا کرنا ہے تاکہ ان کی داخلی معنویت سب پر بخوبی واضح ہو جائے"۔

فن کا نظریہ:

ہارڈی نے اپنی ڈائری جون ۱۸۷۷ء میں لکھا تھا کہ "زندگی سے سطحی رومانی عناصر کو الگ کر دینے کے بعد بھی اتنی شعریت باقی رہ جاتی ہے جس سے ایک حسین مرقع بنایا جا سکے.. جب ہماری نگاہ فطرت کے ان پہلوؤں پر پڑتی ہے جنھیں ہم عام طور پر حسین نہیں سمجھتے تو ہمارے ذہن کی سطح پر ایسی روشنی پھیلنے لگتی ہے جس سے کائنات منور ہے۔

یہ نظارہ چشم باطن (Spiritual Eye) سے ہی ممکن ہے، اپنے نظریہ اور فن میں ہارڈی ان تمام عناصر اور کیفیات کا احاطہ کرنا چاہتا ہے جس سے فطرت کی رنگارنگی اور بوقلمونی ظاہر ہو سکے۔وہ محض رپورتاژ یا فوٹوگرافی کو فنکار کے لیے کافی نہیں سمجھتا بلکہ مشاہدہ فطرت میں اپنے تخیل سے رنگ بھر کر اسے زیادہ موثر بنانے کی تلقین کرتا ہے۔

ہارڈی کے ناولوں کے مطالعہ سے یہ بات بالکل واضح ہو جاتی ہے کہ جنوبی انگلستان کے "ویسکس" (Wessex) علاقہ کے پس منظر میں اس نے جو کہانیاں لکھیں وہ محض دیہاتی زندگی، عشق و محبت، انسانی کمزوریوں اور مشیت ایزدی کی کارفرمائیوں کا مرقع ہی نہیں بلکہ اپنی نوعیت کی منفرد تخلیق ہیں۔اس نے حقیقت پر رومان کی چادر کچھ اس انداز سے ڈالی ہے کہ یہ خطہ ارض ہمارے لیے کوہ قاف کی سرزمین بن جاتا ہے۔اپنے مشہور مضمون "ناول کا مفید مطالعہ" میں اس نے خارجی حقیقت نگاری اور تخیلی حقیقت نگاری کا فرق واضح کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "عارضی حقائق کو ابدی حقائق سے، اتفاقی امور کو لازمی امور اور سطحی مشاہدہ کو عمیق مشاہدہ سے امتیاز کرنے کی صلاحیت پیدا کرنا ناول کے مطالعہ کا خاص فائدہ ہے، نہ کہ محض عارضی تفریح یا سطحی انبساط"۔دراصل وہ مظاہر کی پوشیدہ حقیقتوں کو بے نقاب کرنے

کے لیے بیتاب نظر آتا ہے اور دعویٰ کرتا ہے کہ خارجی حقیقت نگاری سے یہ کمال نہیں حاصل ہو سکتا۔ اپنے فن اور نظریہ میں ہارڈی اس رومانیت کا قائل ہے جس کے ذریعہ واقعات کے بیان، کردار نگاری اور مناظر فطرت کی تصویر کشی میں جان پڑ جاتی ہے۔ اس کا قول ہے کہ اگر فنکار کے اندر فطری صلاحیت موجود ہے تو وہ بد صورتی میں بھی حسن کا پہلو نکال سکتا ہے اور ہمیں اپنے عظیم التباسات میں پوشیدہ غم آلودگی اور غم گیتی میں مخصوص عظمت کا احساس دلا سکتا ہے۔ ڈائری کے مئی ۱۹۱۸ء اندراج میں اُس نے شاعر اور ناول نگار کے لیے اپنی آخری اہم بات کہہ دی:

> ''میری رائے میں شاعر کو ہر زمانہ کے جذبات اور اپنے دور کے خیالات کا اظہار کرنا چاہیے''۔

ناول کا فن:

اپنے مضمون ''ناول کا مفید مطالعہ'' میں ہارڈی نے بڑی وضاحت کے ساتھ فن ناول پر روشنی ڈالی ہے:

> ''اچھا ناول وہ تخلیقی تصنیف ہے جو ماضی کے رزمیہ اور ڈرامائی شاہکاروں پر مشتمل ہوتا ہے۔ یہاں اعلیٰ جذبات کو اسفل جذبات پر اور ذہنی کیفیات کو حیوانی جبلتوں پر فوقیت حاصل ہوتی ہے، چاہے مصنف حقیقت نگاری کی تکنک اختیار کرے یا رومانی تصوریت کا....''

چونکہ ناول کا مواد انسانی فطرت اور خارجی ماحول سے اخذ کیا جاتا ہے اس لیے ہم کہہ سکتے ہیں کہ فن ناول ایک عظیم تر کارنامہ ''قاموس حیات'' پر مشتمل ہے۔

ہارڈی کے نزدیک ناول دور جدید کا سب سے اہم اور جامع صنف ادب ہے۔ اس میں تمام اصناف ادب اور فنون لطیفہ ہی نہیں بلکہ ساری کائنات کو سمیٹ لینے کی صلاحیت ہے۔ وہ رومانی ناول، مہماتی ناول، تاریخی اور سماجی ناول اور اخلاقی ناول کو پڑھنے والوں کے مذاق اور استعداد کے پیش نظر عصری ادب کا اہم کارنامہ سمجھتا ہے مگر اس کے ساتھ شرط یہ ہے کہ وہ محض دستاویزی خاکے یا طلسماتی چربے نہ رہ جائیں۔ اخلاقی ناولوں کے متعلق اس کا خیال ہے کہ مصنف کو اپنے سماج کے رستے زخموں کو نمایاں کرنا چاہیے اور شفافیت کے اصول کو برقرار رکھنا چاہیے۔ اس کے بقول۔ ''وہ ناول جس سے ایک درجن احمقوں کے اخلاقی نظریات پر چوٹ پڑے مگر جس سے اوسط توانائی کے ہزاروں ذہنوں پر اچھا اثر ہو، بہر حال اپنے وجود کا جواز پا سکتا ہے''۔

یہ خیال ہارڈی نے اپنے آخری ناولوں کے خلاف ارباب کلیسا اور سماجی ٹھیکیداروں کی سخت تنقید کے پس منظر میں ظاہر کیا۔ معاصرین کے معاندانہ رویہ کے پیش نظر اس نے ۱۸۹۶ء میں ناول کو خیر باد کہا اور بعد ازاں تاحیات شعر و نغمہ کو اپنے تصور حیات کے اظہار کا ذریعہ بنائے رکھا۔

ناول کی ہیئت:

ناول کے پلاٹ اور ہیئت (Form) کی حد تک ہارڈی کا نظریہ روایتی ہے۔ اگرچہ اس نے اپنے زمانہ میں ناول کو نئے مقاصد کے لیے استعمال کیا لیکن اس نے اس فن میں کوئی خاص تکنک نہیں ایجاد کی۔ اس کا قول ہے کہ ناول میں کہانی کو عضویاتی (Organic) ہونا چاہیے۔ ایڈیسن نے رزمیہ شاعری کے لیے جو نظریہ قائم کیا اسی کو ہارڈی ناول کے لیے موزوں سمجھتا ہے۔ کہانی سے پہلے کوئی خاص بات نہیں ہونی چاہیے اور نہ اس کے اختتام کے بعد کسی چیز کی گنجائش ہونی چاہیے۔ یہی نہیں بلکہ کہانی میں جو کچھ بھی بیان کیا جائے اس کا ایک دوسرے سے لازمی رشتہ ہونا چاہیے۔ کلاسیکی یونانی ڈرامہ کے مطالعہ اور فن تعمیر سے دلچسپی کی بدولت اس نے ناول کی ہیئت کے بارے میں واضح تصورات پیش کیے ہیں اس کے بقول پلاٹ میں ترکیب کی وحدت (Unity of Design) اور ''واحد کہانی'' ضروری ہے۔ اسی کلاسیکی نظریہ کے باعث اس کے ناولوں میں ''المیہ فضا'' ابتدا سے انتہا تک قائم رہتی ہے۔ ہارڈی معاشرہ کی عکاسی کے بجائے افراد کی زندگی کے نشیب و فراز خوشی و غم، کامیابی و ناکامی سے اپنے فن کا تانا بانا تیار کرتا ہے مگر اس کا نظریہ المیہ کلاسیکی ہونے کے باوجود یونانی یا دور ایلزابیتھ کے المیہ ڈراموں سے قدرے مختلف ہے۔ اس کے ناولوں کے ہیرو بادشاہ، شہزادے یا فوجی جنرل نہیں ہوتے بلکہ عام انسان ہوتے ہیں اور وہ جب حالات کے گرداب میں پھنستے ہیں تو بالآخر اپنے اعمال اور مشیت کی کار فرمائیوں سے اپنے المناک انجام کو پہنچ جاتے ہیں۔

ہارڈی کے نزدیک ناول کی کامیابی کا راز کہانی کی دلچسپی میں مضمر ہے۔اس کا قول ہے کہ تمام ناول نگار کولرج کے "بوڑھے ملاح" (Ancient Mariner) سے مشابہت رکھتے ہیں کیوں کہ جس طرح ملاح نے اپنی غیر معمولی کہانی سے اپنے سامعین کو مبہوت کر دیا تھا اسی طرح ناول نگار کو بھی اپنی کہانی سے قاری کو حیرت زدہ کر دینا چاہیے۔اس کا خیال ہے کہ ناول کی ترکیب میں خارجی عناصر کے ساتھ آفاقی عناصر کے امتزاج سے ہی اعلیٰ فن پارہ کی تخلیق ممکن ہے۔ناول سے محض ذہنی انبساط ہی نہیں حاصل ہوتا بلکہ اس سے انسانی اقدار کی توسیع بھی ہو سکتی ہے۔بہر حال کہانی میں خارجی حسن ترکیب کے ساتھ دوسرے اجزا کی ہم آہنگی لازم ہے۔

اسلوب بیان کے لوازمات:

ہارڈی ناول کو فنون لطیفہ میں شمار کرتا ہے کیونکہ مصنف کا اسلوب بیان خود اس کی شخصیت اور کردار کا آئینہ ہوتا ہے اور اس کے نقطہ نگاہ کو نمایاں کرنے کا بہترین ذریعہ ہے۔اپنے مضمون "ناول کا مفید مطالعہ" میں ہارڈی نے لکھا تھا کہ "جب کوئی مصنف مخصوص لمحات میں انفرادی زاویہ سے زندگی پر نگاہ ڈالتا ہے تو اسی کے نتیجہ میں اسلوب بیان وجود میں آتا ہے"۔ہارڈی اسلوب بیان میں تصنع، تکلف اور رسمی لوازمات کا قائل نہیں۔وہ ورڈسورتھ کی طرح حقائق اوز مظاہر کی روح تک پہونچنے کے لیے ایسی زبان کو استعمال کرنا چاہتا ہے جس سے ان کی تمام خصوصیات ہم پر روشن ہو جائیں۔

ہارڈی ضابطہ بند معیاری اسلوب بیان سے مرعوب نہیں ہوتا۔اس کے بقول ہر فنکار کا اپنا منفرد انداز ہوتا ہے۔اور ہر ناول نگار کا اپنا مخصوص اسلوب بیان۔فطری اسلوب کے لیے زبان و بیان کی نفاست سے زیادہ انفرادیت اور جاذبیت ضروری ہے۔اپنی ڈائری کے ایک اہم اقتباس میں اس نے لکھا:

> "زندہ اسلوب کی مابہ الامتیاز خصوصیت یہ ہے کہ اس میں بہت زیادہ بناؤ سنگھار نہ ہو۔کہیں کہیں بے پروائی اور معمولی سادگی سے بھی عبارتوں میں جان پڑ جاتی ہے"۔

جدیدیت کی سمت:

ہارڈی عہد وکٹوریہ کا آخری نمائندہ ناول نگار ہے لہذا اس کے افسانوں اور ناولوں

میں روح عصر کی جھلک نمایاں طور پر ملتی ہے مگر ناول سے متعلق اس کے نظریات مستقبل کے تاثر پسندوں سے مماثلت رکھتے ہیں۔ویسکس ناولوں میں اس نے اسکاٹ کی فضا آفرینی اور تھیکرے کی کردار نگاری سے استفادہ کیا لیکن اس کے تنقیدی نظریات ذاتی تجربہ اور اعلیٰ فنی نکات پر مشتمل ہیں۔۱۸۹۸ء میں اس نے فیلڈنگ کے ناولوں کے لیے پیش لفظ لکھنے سے اس لیے انکار کر دیا کہ مصنف کا جاگیردارانہ ذہن عوام سے کوئی ہمدردی نہیں ظاہر کرتا۔ہارڈی محض سستی شہرت کے لیے مروجہ تحریکوں سے وابستگی پسند نہیں کرتا تھا چنانچہ اس نے اپنے تنقیدی مضامین میں حقیقت نگاری کے علمبردار آرنلڈ بینٹ اور ایچ۔جی۔ویلز کی غیر ضروری تفصیلات اور خارجی ماحول سے دلچسپی کا مذاق اڑایا ہے۔اس کا قول ہے کہ حقیقت آفرینی کے زعم میں ان تمام تفصیلات میں جانے کی کیا ضرورت ہے جو ہمیں اپنے اِرد گرد ہر طرف نظر آتی ہیں۔دراصل وہ حقیقت نگاری میں بھی تخیل کی کارفرمائی اور مصنف کی انفرادی جھلک دیکھنا پسند کرتا تھا۔

ہنری جیمس (Henry James):

تاریخی اعتبار سے ہنری جیمس ناول کے نقادوں میں سب سے ممتاز حیثیت کا مالک ہے۔اس سے پہلے انگریزی یا امریکی ناول کی تنقید تذکرہ و تبصرہ سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتی تھی لیکن اس نے پہلی دفعہ شعوری طور پر ناول کی جمالیات پر غور و فکر کر کے ایک مبسوط تنقیدی نظام قائم کیا۔اس کا قول ہے کہ فن کی ترقی مباحثہ، تجربہ اور تجسس پر مبنی ہے اور جب ہم اپنے نظریات کو نظم کے ساتھ اصولی حیثیت دیتے ہیں تو اس سے تخلیقی ادب پر خاطر خواہ اثر پڑتا ہے۔یہ بات قابل غور ہے کہ ہنری جیمس، کولرج یا میتھو آرنلڈ کی طرح ادب کے وسیع دائرہ میں تمام اصناف ادب کے باہمی رشتوں کو مد نظر رکھتے ہوئے محاکمہ نہیں کرتا بلکہ اس کا میدان تنقید صنف ناول تک ہی محدود ہے۔اس کے باوجود ناول پر اس کی تنقید ایک تخلیقی فنکار کی تنقید ہے جس میں عالمانہ تجزیہ اور فاضلانہ بصیرت شامل ہے۔جیمس کے تنقیدی مضامین، نوٹ بک، ناولوں کے مقدمات، خطوط اور تبصرے شاہد ہیں کہ ناول کا فن اس کے رگ و پے میں سرائت کیے ہوئے تھا۔

فن کا نظریہ:

ہنری جیمس کے بقول اعلیٰ تنقید تخلیقی تجزیہ کے بغیر ممکن نہیں۔فنکار زندگی کو براہ

راست یا بالواسطہ اپنے فن کا موضوع بناتا ہے اور اس میں اپنے مشاہدہ، تجربہ اور تخیل سے نئے رنگ بھرتا ہے۔ ہنری جیمس نے ناول کے متعلق اپنے نظریات مرتب کرتے ہوئے یہ بات بالکل واضح کر دی کہ اعلیٰ ادب حقیقت نگاری، رومانیت اور ہیئت پرستی کے محدود دائروں سے بالاتر ہوتا ہے۔ اس لیے ناول نگار کلی طور پر یا تو "فن برائے فن" اور نہ تو "فن برائے زندگی" کا مقلد ہو سکتا ہے۔ اس نے خالص جمالیاتی نظریات کی قطعی طور پر تردید کی۔ اس کے نزدیک بودلیئر (Baudelaire) تاریکی اور گرد و غبار میں حسن کی تلاش کرنے میں ہی سرگرداں رہتا ہے۔ یہی حال ان انگریز مصنفوں کا بھی ہے جنہوں نے "فن برائے فن" کو اپنا فلسفہ تخلیق بنا رکھا ہے۔ اس کے بقول والٹر پیٹر (Walter Pater) اپنی تمام احتساسیت کے باوجود منفیت (Negativism) کا پیغمبر معلوم ہوتا ہے۔ "فن برائے زندگی" سے متاثر ناول نگاروں کے متعلق بھی اس کی رائے اچھی نہیں۔ وہ ان فنکاروں کو خارجی حقیقت نگاری کے زعم میں گرفتار اور سطحیت کا علمبردار قرار دیتا ہے۔ اس کے بقول صنف ناول میں اتنی لچک اور وسعت موجود ہے کہ یہ انسانی زندگی کے ہر پہلو کا بخوبی احاطہ کر سکتا ہے لیکن اس کی ساخت میں تفصیلات، جزئیات اور حقیقت نگاری کی حیثیت ثانوی ہے۔

ہنری جیمس کے بقول زندگی میں وسعت اور انتشار پایا جاتا ہے مگر فن کی بنیاد تمام تر انتخاب اور امتیاز (Selection And Discrimination) پر ہے۔ زندگی مختلف رنگوں کے تانے بانے مہیا کرتی ہے۔ فنکار اپنی قوت ممیزہ سے کام لے کر چند نمایاں رنگوں کا انتخاب کر کے اپنے تخیل سے مختلف ڈیزائن کے فن پاروں کی تخلیق کرتا ہے۔

> "زندگی کے باغ سے فنکار وہی پھول چنتا ہے جس سے وہ خوبصورت ہار بنا سکتا ہے...... فن کا پھول اسی وقت کھلتا ہے جب اس کا تعلق فنکار کے روح کی گہرائیوں سے ہوتا ہے"۔

اپنے آخری ناول کے مقدمہ میں ہنری جیمس نے یہاں تک کہہ دیا کہ اعلیٰ ناول نگار اعلیٰ درجہ شاعر ہوتا ہے۔

ناول اور دیگر اصناف ادب:

صنف ناول کی وسعت، جامعیت اور معنویت کے امکانات کے پیش نظر ہنری جیمس

اسے ممتاز فن تصور کرتا ہے اور دوسرے فنون سے اس کے گہرے رشتہ پر بھی زور دیتا ہے۔ اس نے اپنے پیشروؤں کے اس دعویٰ کو غلط بتایا کہ ناول محض خواب کی دنیا آباد کرتا ہے۔ وہ اس صنف ادب کا مقابلہ شاعری، فلسفہ، موسیقی اور فن تعمیر اور مصوری سے کر کے اس کے "اعلیٰ متبرک منصب" (Sacred Office) کی طرف بھی ہمیں متوجہ کرتا ہے۔

فن ناول میں ہنری جیمس شعریت کا قائل ہے لیکن شاعری کے فن سے کچھ زیادہ متاثر نہیں معلوم ہوتا۔ البتہ وہ فن تمثیل یعنی ڈرامہ کو خاص اہمیت دیتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اس کا منطقی ذہن ناول میں جس وحدت تاثر، اختصار اور ارتکاز کا متلاشی تھا وہ ڈرامہ کے علاوہ کسی دوسری صنف ادب میں موجود نہیں ہے۔ اس کے بقول اچھے ناول کی لازمی خصوصیات میں ڈرامائیت کا عنصر لازم ہے۔ اس اندھی عقیدت کا نتیجہ یہ ہوا کہ اس نے اپنے چند ابتدائی ناولوں کو ڈرامہ کا روپ دینے کی ٹھان لی اور جب تک بھری محفل میں اس کی رسوائی نہ ہوئی وہ یہ سمجھنے سے قاصر رہا کہ ناول اور ڈرامہ دو الگ الگ اصناف ہیں اور دونوں کے فنی لوازمات بھی ایک دوسرے سے الگ ہیں۔

ہنری جیمس کا خیال ہے کہ ناول مصنف کے ذاتی تاثرات کا فنکارانہ اظہار ہوتا ہے۔ ہر فنکار اپنے ارد گرد کی زندگی پر نظر ڈالتا ہے اور اس سے اپنی ذاتی پسند یا میلان طبع کے مطابق اثر قبول کرتا ہے۔ اس طرح صاحب نظر ناول نگاروں کی بدولت زندگی کے مختلف پہلوؤں کی ترجمانی ممکن ہے۔ اپنے مشہور ناول "خاتون کا مرقع" (Portrait of Alady) کے مقدمہ میں اس نکتہ کی وضاحت کی ہے:

> "ناول کے محل میں ایک نہیں بلکہ لاکھوں کھڑکیاں ہیں۔ ہر فنکار اپنے فنی تقاضوں کے پیش نظر ان میں سے کچھ کھڑکیوں میں جھانکنے کی کوشش کرتا ہے۔ یہ دریچے دروازے نہیں ہوتے جن کے کھلنے سے زندگی کے تمام رموز و حقائق روشن ہو جائیں بلکہ ان سے فنکار کے تخیل کو خاص سمت ملتی ہے.... ایک ہی منظر کو دو فنکار الگ الگ زاویوں سے دیکھتے ہیں اور ان کا تاثر بھی ایک دوسرے سے الگ ہوتا ہے اور اظہار کا طریقہ بھی۔ کائنات کی وسعتوں میں انسانی زندگی کے مناظر کا مطالعہ اور ان کے انتخاب کا عمل ہی ناول نگار کا بنیادی فریضہ ہے"۔

ہنری جیمس کے نظریہ کے مطابق کچھ لوگوں کے نزدیک زندگی حسین، دلچسپ اور امید افزا ہو سکتی ہے جبکہ دوسروں کے لیے عذاب اور روح فرسا۔ فنکار کا فلسفۂ حیات بہت حد تک اس کے ذہن، رجحان اور مخصوص عقیدہ کی پیداوار ہے لہذا ناول کے وسیع دامن میں رجائی، قنوطی، تشکیکی، جمالیاتی، افادی، اشتراکی اور دیگر نظریات کی گنجائش ہے۔

ناول کا مواد:

ہنری جیمس کا خیال ہے کہ فنکار انسانی زندگی سے اپنے فن کا مواد حاصل کرتا ہے اور تاریخ و معاشرہ سے استفادہ کر کے اسے نیا روپ دیتا ہے۔ اسکے بقول آرٹ "تخیلی تجربہ" یا "حساس شعور" کی پیداوار ہے۔ وہ اس بات کی خصوصیت کے ساتھ تاکید کرتا ہے کہ مصنف کو اپنے تجربوں اور مشاہدوں کی دنیا سے باہر قدم نہیں رکھنا چاہیے۔ اس کے نزدیک جین آسٹن کی کامیابی کا راز یہی ہے کہ وہ گھر کی چہار دیواری کے مانوس ماحول سے باہر نہیں جاتی۔ والٹر اسکاٹ اور ہارڈی کے ناولوں کے مواد اور ان کے پس منظر میں فنی یگانگت ملتی ہے۔

ناول کے مواد کے سلسلہ میں ہنری جیمس کہتا ہے کہ زندگی کی حقیقت ایک ہی مخصوص جذبہ سے مغلوب ہو جانے سے ہم پر منکشف نہیں ہو سکتی۔ اوسط درجہ ذہن و شعور رکھنے والے مصنف زندگی کی جو تصویر پیش کرتے ہیں وہ لازمی طور پر سطحی اور یک رخہ ہوتی ہے۔ اس کے برخلاف عظیم فنکار انسانی تجربوں میں وحدت پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ فرانسیسی ناول نگار معاشرہ کی ترجمانی کرتے وقت عموماً فحاشی کی حد تک آزاد ہو جاتے ہیں مگر انگریز مصنف اخلاقی ضابطوں اور سماجی تقاضوں کے اظہار میں زیادہ محتاط نظر آتے ہیں۔ دراصل صحیح راستہ ان دونوں انتہاؤں کے درمیان ہے۔

مواد کی قلب ماہیت:

ہنری جیمس کے نظریہ کے مطابق زندگی سے ماخوذ مواد کو ناول کے قالب میں ڈھالنے کا تخلیقی عمل نہایت اہمیت رکھتا ہے۔ ناول نگار اپنے شہ پارہ کو تکمیل تک پہنچانے سے پہلے ان تمام افراد، اشیاء، کیفیات اور حالات کے درمیان رابطہ قائم کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اگرچہ تخلیقی عمل کی تحریک کسی خاص جذبہ، واقعہ، سانحہ یا کسی سنی سنائی بات سے ہو سکتی ہے لیکن ابتدائی نقوش سرسری اور غیر واضح ہوتے ہیں۔ ہنری جیمس نے اس عمل کو

بیج سے انکھوا نکلنے اور اور پھر ننھے، منحنی اور کمزور پودے کے بڑھوار سے تشبیہ دی ہے۔ ناول نگار کے ذہن میں ایک مخصوص خانہ بن جاتا ہے جہاں تمام واقعات، احساسات اور تاثرات گڈمڈ ہوتے ہیں لیکن مصنف اپنے قوت ممیزہ سے مطلوبہ مواد کا انتخاب کر کے اسے خاص ترتیب کے مطابق فنی شکل دیتا ہے۔ ہر فن پارے کے تخلیق کے پس پشت اس کی تاریخ اور کوئی نہ کوئی محرک ہوتا ہے۔

فلابیئر کے فن پر بحث کرتے ہوئے جیمس نے دعویٰ کیا تھا کہ ہر ناول نگار پہلے اپنے موضوع کو "محسوس" کرتا ہے اور اس کے بعد اسے برتنے کی کوشش کرتا ہے۔ موضوع کا احساس دراصل غور و فکر کی صلاحیت ہے۔ جس مصنف کے تجربوں اور مشاہدوں میں جس قدر وسعت ہو گی اور جس میں غور و فکر کی جتنی صلاحیت ہو گی اور جس کا قوت متخیلہ جتنا اعلیٰ درجہ کا ہو گا، وہ اتنا ہی بڑے پایہ کا فنکار ہو گا۔ خام مواد کو فن پارہ میں ڈھالنے کے بعد اس کے معیار کی جانچ کا واحد اصول "قبولیت" (Plausibility) ہے۔ کہانی میں محیر العقول اور فوق الفطرت عناصر کی افراط سے ناول فنتاشیہ میں بدل سکتا ہے اور ضرورت سے زیادہ خارجی تفصیلات سے وہ محض واقعات کی کھتونی ہو کر رہ جاتا ہے۔ اعلیٰ درجہ ناول نگاروں کی تصانیف میں رومان اور حقیقت دونوں کا امتزاج ہوتا ہے کیونکہ زاویہ نگاہ کے محدود کر دینے کے باوجود مصنف زندگی کو خانوں میں نہیں تقسیم کر سکتا۔ اپنے ناول "امریکن" کے مقدمہ میں اس نے اس نکتہ کی بخوبی وضاحت کی ہے:

> "انسانی زندگی کے اہم فنکاروں بالزاک، اسکاٹ اور ژولا کے یہاں حقیقت اور رومان کا ملا جلا رنگ ملتا ہے۔ ان کے ناولوں میں جانے پہچانے افراد اور مانوس اشیاء کے گرم دھارے کا بھی احساس ہوتا ہے اور خواب و خیال کے حیات آفریں دھارے کا بھی۔ ان دونوں دھاراؤں کے ملنے سے ہی عظیم شاہکار وجود میں آتا ہے"۔

ناول کی تکنک:

ہنری جیمس کے تنقیدی نگارشات میں جا بجا ناول کے ڈھانچہ اور تکنک کے مختلف اسالیب پر بحث ملتی ہے۔ مختصراً اہم ناول میں عمل اور کردار، شعور کے مرکز اور ڈرامائی اسلوب

کے تحت ان کا جائزہ لے سکتے ہیں۔

جہاں تک ناول میں کہانی کا تعلق ہے ہنری جیمس یہ بات بڑی وضاحت کے ساتھ کہتا ہے کہ نہ صرف واقعات کے درمیان خاص تناسب ہونا چاہیے بلکہ وہ اس طرح بیان کیے جائیں جیسے ہمارے سامنے وقوع پذیر ہو رہے ہوں اور کردار ایسے نظر آئیں جیسے وہ خارجی اثرات کو اپنے اندر جذب کر کے اپنا ردعمل ظاہر کر رہے ہوں۔ جیمس کے یہاں پلاٹ کا تصور بہت حد تک ارسطو کے نظریہ سے مماثل ہے لیکن وہ یونانی مفکر کی طرح پلاٹ کو کردار پر ترجیح نہیں دیتا بلکہ اس کا خیال ہے کہ زندگی کی ترجمانی کرداروں کے افکار و اعمال پر ہی منحصر ہے۔ لہٰذا واقعاتی ناول (Novel of Incident) اور کردار پر مبنی ناول (Novel of Character) کی تقسیم غیر ضروری ہے۔ اپنے مضمون "ناول کا فن" میں جیمس نے اس نکتہ کی توضیح کچھ اس طرح کی ہے:

"کردار کیا ہے، سوائے متعین واقعات کے؟ ماجرا (واقعہ) کیا ہے سوائے تشریح کردار کے؟"

پس ثابت ہوا کہ ان دونوں اجزا کی سائنسی یا منطقی تقسیم غلط ہے۔

ہنری جیمس اپنی تنقید میں "شعور کا مرکز" (Centre of Consciousness) اور "نقطہ نگاہ" (Point of view) کے نظریہ سے ناول میں معروضیت (Objectivity) کے مسئلہ پر بحث کرتا ہے۔ جدید ناول میں کہانی بیان کرنے والا "ہمہ دانی" کا دعویٰ نہیں کر سکتا۔ زندگی سے حاصل کردہ مواد کو ضابطہ کے مطابق استعمال کرنے کے لیے ایک ایسے کردار کی ضرورت پڑتی ہے جو ہمہ داں تو نہیں لیکن نہایت حساس ذہن کا مالک ہو اور مختلف ذرائع سے حاصل شدہ "اطلاعات" کو فنی ترتیب دینے میں مہارت رکھتا ہو۔ فلابیئر نے اپنا شاہکار ناول "مادام بواری" ہیروئن کے شعور کی روشنی میں لکھنے کی کوشش کی۔ جیمس نے اپنے ناولوں میں مرکزی کرداروں کے شعور سے استفادہ کیا کیونکہ اس کے بقول جب تک ہم کرداروں کے باطن میں نہیں جھانک لیتے اس وقت تک ان کے اعمال اور محرکات کا صحیح اندازہ نہیں کر سکتے۔

زندگی کی فنی ترجمانی کے لیے ہنری جیمس "بیان" کے بیشتر ممکنہ اسالیب پر تمام عمر غور کرتا رہا۔ ۱۸٦۸ء میں اس نے ناول میں ایک ایسے حساس، باشعور اور ذہین کردار کی ضرورت

پر زور دیا تھا جو تماشائی بن کر واقعات کا معروضی طور پر بے لوث مشاہدہ کرے۔ اس واحد کردار کے نقطہ نگاہ سے کہانی میں قطعیت اور واقعیت ممکن ہے۔ واحد کردار کا واحد نقطہ نگاہ (Single Point of view) ہوتا ہے لیکن اگر ناول میں ایک سے زیادہ ایسے کردار ہوں جو براہ راست کہانی میں ملوث ہوئے بغیر واقعات اور حالات کے نشیب و فراز پر اظہار خیال کریں تو اس صورت میں "کثیر نقطہ نگاہ" (Multiple Point of view) ہوتا ہے۔ دراصل جیمس کا ڈرامائی طریقہ (Dramatic Method) ڈرامہ میں مبصر (Commentator) کرداروں سے مستعار ہے۔

شیکسپیر کے ڈرامہ "انٹونی اور قلوپطرہ" میں اینوبار بس ایسا ہی کردار ہے جو قلوپطرہ کے کردار پر بے لاگ تبصرہ کرتا ہے۔ ہارڈی کے ناولوں میں دیہاتی کسان یا مزدور ناول کے کرداروں کی زندگی میں اہم واقعات کے اسباب و علل پر ناقدانہ، تمسخرانہ یا طنزیہ تبصرہ کرتے ہیں۔

ناول کی ہیئت:

ہنری جیمس اپنی افتاد طبع، مطالعہ اور ذہنی تربیت کے باعث اپنے ابتدائی دور سے ہی ہیئت اور تکنک کے مسائل سے دست و گریباں رہا۔ اگرچہ وہ شروع شروع میں موضوع اور ہیئت دونوں کی اہمیت پر زور دیتا رہا لیکن آخری زمانہ میں "ہیئت برائے ہیئت" کا ایسا دیوانہ ہوا کہ عصری "مخلوط ناول" (Promiscuos Novel) پر لعن طعن کے علاوہ تالستائے اور دستووسکی جیسے عظیم فنکاروں کو بھی قابل ملامت سمجھنے لگا۔ اس کے بقول روسی ناول نگاروں کے یہاں ہیئت کا کوئی تصور نہیں ملتا۔ ان کے ناول ایسے پکوان (Fluid Pudding) ہیں جن میں کئی طرح کے مصالحے اور چٹ پٹے اجزا شامل ہیں مگر پکانے والوں کے یہاں کوئی سلیقہ نہیں نظر آتا۔

امریکی نقاد کے نزدیک ہیئت کا مطلب واقعات کی متناسب ترتیب، مکالموں کی مناسب تقسیم، بیان کی چستی اور لفظی مصوری ہے۔ ہیئت کے ضمن میں وہ ناول کے "تانے بانے" کا بھی ذکر کرتا ہے اور روایتی ناولوں کے ڈھیلے ڈھالے ہیئت اور جھول پن کو فنی نقص قرار دیتا ہے۔ اس کے بقول روسی ناول نگاروں کے یہاں زندگی اس طرح رواں دواں نظر آتی ہے کہ ان کے شاہکاروں میں کسی "خاص سمت" (Centre of Interest) کا پتہ

نہیں چلتا۔

ہنری جیمس کی تاریخی حیثیت:

فن ناول کی تاریخ میں ہنری جیمس سب سے قد آور فنکار نقاد ہے۔ انیسویں صدی میں اسکاٹ، ڈکنس، فلابیئر اور جارج ایلیٹ وغیرہ نے تخلیقی کارناموں کے علاوہ تنقیدی مضامین بھی لکھے لیکن خالص تنقیدی نقطہ نگاہ سے جیمس سب پر فوقیت رکھتا ہے۔ اس کے معاصرین اور معتقدین نے اس تنقیدی روش کو آگے بڑھایا یہاں تک کہ شعوری طور پر ناول کی تکنک، ہیئت اور اسلوب بیان کی روشنی میں کئی اچھے ناول لکھے گئے۔ یہ دور تاثر پسندوں کا تھا جن کے ناولوں میں داخلیت اور خارجیت کا عمدہ امتزاج ملتا ہے۔ بیسویں صدی کے اوائل میں جب داخلیت اور نفسیاتی زندگی سے دلچسپی بڑھی تو "شعور کی رو" کے تحت ناول لکھے جانے لگے۔

ہنری جیمس فنکار کی شخصیت اور اس کی انفرادیت کا بھی قائل ہے۔ "معروضیت" کے نظریہ کی تبلیغ کے باوجود وہ میکانکی طور پر زندگی کی ترجمانی کو اعلیٰ فن نہیں تصور کرتا۔ اس کے بقول ہر شاہکار اس کے مصنف کی ذہنی آزادی اور رومانی بالیدگی کا مظہر ہوتا ہے لہٰذا ہر فنکار کو اس کا حق ہے کہ وہ زندگی کو جس انداز سے چاہے دیکھے اور جس طرح چاہے اس کی عکاسی کرے لیکن اسے کسی خاص جماعت، مذہب یا عقیدہ سے ایسی وابستگی نہیں ہونی چاہیے جس سے فن کی معروضیت مجروح ہو۔

اپنے نظریات میں جیمس کبھی سنسنی خیز واقعات یا جنسی لذت پسندی کی حمایت نہیں کرتا۔ تکنکی اعتبار سے وہ کلاسیکی توازن اور وحدت تاثر کا قائل ہے۔ اسی بنا پر اسے ڈکنس اور تھیکرے کے یہاں فن کا فقدان محسوس ہوتا ہے۔ دوسری طرف وہ پردست اور جوائس جیسے فنکاروں کے یہاں بھی فنی بے ضابطگی سے نالاں نظر آتا ہے کیونکہ ان کے ناولوں میں ہمیں زندگی اور شعور کا بہاؤ تو ملتا ہے مگر خود زندگی کا پتہ نہیں چلتا۔

ہنری جیمس کی تنقیدی نگارشات کا دائرہ بہت وسیع ہے۔ اس نے اپنے خطوط، نوٹ بک اور مقدموں کے علاوہ بے شمار مضامین اور تبصرے لکھے جن کے مطالعہ سے اس کے فن ناول کے ساتھ شغف کا اندازہ ہوتا ہے۔ امریکہ اور انگلستان میں فن ناول کا ایسا کوئی نقاد نہیں پیدا ہوا جس نے فرانسیسی، روسی، انگریزی اور امریکی ناول کا اس کی طرح مطالعہ کیا ہو۔ ڈرامہ اور مصوری کے

تکنکی مسائل سے واقفیت کے باعث وہ تقابلی مطالعہ میں بھی یکتا نظر آتا ہے۔ وہ ساری زندگی پروپگنڈہ لٹریچر اور سیاسی وابستگی پر مشتمل ناولوں کے خلاف مستقل جہاد کرتا رہا۔ اس کی تصانیف سے بیسویں صدی میں ناول نویسی کی نئی راہیں کھلیں اور تنقید کی نئی سمتیں دریافت ہوئیں۔ وہ بلاشبہ ناول کی تنقید میں وہی درجہ رکھتا ہے جو ڈرامے کی تنقید میں ارسطو کو حاصل ہے۔

(۸) جازف کانریڈ (Joseph Conrad):

پولینڈ نژاد جازف کانریڈ بیسویں صدی کے انگریزی ناول نگاروں میں اپنی تخلیقی اُپج اور تنقیدی بصیرت کی بدولت امتیازی حیثیت رکھتا ہے۔ اگرچہ وہ ہنری جیمس کے پایہ کا نقاد نہیں تھا لیکن اس کے تنقیدی مضامین، خطوط اور تبصروں سے ناول کے متعلق اس کے اہم نظریات واضح طور پر ہمارے سامنے آتے ہیں۔ وہ خود ضابطہ بند ادب یا فارمولائی تخلیق کا قائل نہیں تھا لیکن اس کی تصانیف میں جابجا ایسے اشارے ملتے ہیں جن سے نہ صرف اس کے ذہنی میلانات بلکہ عصری رجحانات کو بھی سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ جب کانریڈ نے بحری ملازمت کے دوران انگریزی زبان میں افسانہ نگاری شروع کی تو عہد وکٹوریہ کی عظیم ناول نگاری کا دور ختم ہو چکا تھا مگر ہارڈی اور ہنری جیمس کی بدولت ناول کی تنقید باقاعدہ طور پر شروع ہو چکی تھی۔ کانریڈ اپنے مخصوص طبعی میلانات کے باعث انگریزی تنقید سے عرصہ تک ناآشنا رہا لیکن اسے فرانسیسی تنقیدی نظریات سے ذہنی دلچسپی رہی۔ اپنی ادبی زندگی کے ابتدائی دور میں جب موضوع اور تکنک کی تلاش میں اس کا ذہن ادھر اُدھر بھٹک رہا تھا تو فلابیئر اور موپاساں اس کے لیے مشعل راہ ثابت ہوئے۔ کانریڈ نے اپنے خطوط میں "فن برائے فن" کے حلیفوں اور ان کے بنیادی تصورات سے اختلاف کیا اور فلابیئر کے فنی نظریات کی حمایت کی۔

یہ امر بھی قابل غور ہے کہ اگر وہ ایک طرف "فن برائے فن" کا مفکر تھا تو دوسری طرف خالص سماجیاتی حقیقت نگاری کا بھی قائل نہیں تھا۔ کیونکہ اس کے بقول اس دبستان کے مفکر اور ادیب زندگی اور معاشرہ کا خارجی مشاہدہ کچھ اس طرح کرتے ہیں کہ ان کے تخلیقی کارنامے خشک مباحث اور سماجی مسائل کا مجموعہ ہو کر رہ جاتے ہیں۔

کانریڈ تاثراتی مدرسہ (Impressionist School) کا مرکزی رکن تھا۔

ابتدائی دور میں شکوک کی وادی سے گزر کر جب اس نے اپنے عہد کے مروجہ نظریات کا جائزہ لیا تو اس نے محسوس کیا کہ جب تک ادیب کا فن اس کی شخصیت اور روح کی غمازی نہیں کرتا، وہ اعلیٰ ادب نہیں ہو سکتا۔ چنانچہ وہ نام نہاد جمالیاتی مدرسہ کی سطحیت اور اخلاقی زوال کو ادب کے لیے مضر سمجھتا رہا اور حقیقت نگاروں کی خشک معروضیت سے بھی نالاں تھا۔ عنفوان شباب میں اس نے دنیا کے گوشہ گوشہ میں بحری سیاحت کی اور اس طرح اسے ہر ملک کے باشندوں سے ملنے جلنے کے مواقع ملے۔ ملازمت کے دوران اسے سمندر اور خشکی پر گوناگوں حادثات اور سانحات سے بھی سابقہ رہا۔ زندگی کے ان متنوع تجربوں کی روشنی میں اس نے انسانی فطرت کا عمیق مطالعہ کیا اور اپنے ادبی نظریات بھی مرتب کیے۔

اگرچہ کانریڈ کو بحری ملازمت سے بے حد شغف تھا لیکن حالات رفتہ رفتہ اسے "ادبی زندگی" کے لیے تیار کر رہے تھے۔ بچپن میں والدین کے ساتھ روسی قید خانہ میں ہی اسے اپنے باپ کے ذریعہ شیکسپیر کی کہانیوں اور وکٹر ہیوگو کی تصانیف سے واقفیت ہو چکی تھی۔ سن شعور تک پہنچنے پر اس نے مریاٹ (Marryat) اور فینمور کوپر (F - cooper) کے بحری ناولوں اور ڈکنس، تھیکرے، فلابیئر اور موپاسان کا گہرا مطالعہ کیا۔ اس دوران میں کانریڈ نے اپنے نجی دوستوں، ہمعصروں، ناشروں اور تبصرہ نگاروں کو جو خطوط لکھے ان سے نہ صرف اس کی اپنی تصانیف پر روشنی پڑتی ہے بلکہ اس کے فنی نظریات کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ ۱۸۹۴ء سے ۱۹۰۰ء کے درمیان لکھے گئے خطوط سے یہ بات بالکل واضح ہو جاتی ہے کہ کانریڈ انگریزی ناول نگاروں سے ہٹ کر اپنی الگ راہ نکالنا چاہتا تھا۔ Edward Noble کو ایک خط میں اس نے لکھا:

> "پیارے نوبل، تم بحیثیت مصنف محض ناول کی کہانی میں ہی کھو کر نہ رہ جاؤ۔ تم ندی (فطرت) کا ذکر کرو، لوگوں کے بارے میں لکھو اور واقعات اس طرح بیان کرو جیسے تم نے خود دیکھا ہو۔ تمہیں اپنی صلاحیتوں کو "ناجائز احساسات" (Illegitimate Sensations) کی ترجمانی کرنے میں نہیں ضائع کرنا چاہیے بلکہ قوت متخیلہ کی مدد سے اپنے کرداروں میں نئی روح پھونکنے کی کوشش کرنا چاہیے... تمہیں اپنی شاعرانہ صلاحیتوں کو بروئے کار لانے کے لیے اپنے دل کے تاریک ترین گوشوں کو ٹٹولنا چاہیے اور ذہن کے ان حصوں کی تلاش کرنی چاہیے جہاں عام لوگ نہیں پہنچ سکتے۔ تمہیں

> موزوں لفظی پیکر اور صحیح اظہار کے لیے پر خلوص کوشش کرنی چاہیے"۔

بیسویں صدی کے اوائل میں ہنری جیمس اور کانریڈ دونوں نے انگریزی ناول کے بیانیہ اسلوب کو بہت حد تک بدل کر رکھ دیا۔ ان کے نزدیک انسانی زندگی میں اس قدر پیچیدگی اور ناہمواری ہے کہ اسے رسمی پلاٹ کے سانچہ میں ڈھالنا ممکن نہیں۔ ہم زیادہ سے زیادہ اپنے تاثرات کو بالواسطہ طور پر ناول کے ظاہری پیکر میں سمو سکتے ہیں۔ اپنے دوست کننگھم گراہم (Cunningham Graham) کو ایک خط میں کانریڈ نے لکھا تھا کہ "سیدھی نظر" (Straight Vision) کے مقابلہ میں "ترچھی نظر" (Oblique Vision) کو فن ناول نگاری میں ترجیح ملنی چاہیے۔ کیونکہ اس تکنک سے حقیقت کے مخفی پہلوؤں کو احاطہ کیا جا سکتا ہے۔ فرانسیسی ناول نگار Alphonse Daudet پر اپنے ایک مضمون میں کانریڈ نے ادبی تخلیق کے سلسلہ میں ذہنی اور روحانی مہم جوئی کا ذکر کیا ہے اور اس بات پر زور دیا ہے کہ ہر فنکار اپنی داخلی دنیا میں رہ کر خاموشی سے اپنے گرد زندگی کا جائزہ لیتا ہے اور اپنے دکھ درد کا اظہار بھی بند لبوں یا محض سرگوشیوں سے کرتا ہے۔

اپنی ادبی زندگی کے ابتدائی دور میں کانریڈ فرانسیسی ناول نگاروں کے فنی نظریات سے زیادہ متاثر رہا لیکن تخلیقی تجربہ کے ساتھ رفتہ رفتہ اس نے زبان و بیان اور تکنک میں اپنا انفرادی راستہ متعین کر لیا۔ اگر ایک طرف اسے فرانسیسیوں کی ضابطہ بند ناول نگاری کے خارجی اصول یعنی موزوں الفاظ، موزوں استعارے اور لفظی پیکر سے زیادہ رغبت نہیں تھی تو دوسری طرف اسے انگریز مصنفوں کی "بے راہ روی" اور ہیئت و اسلوب کے مسائل سے بے نیازی بھی کھٹکتی تھی۔ اپنے مشہور افسانہ "نارسیس کا حبشی" (Nigger of Narcissus) کے افتتاحیہ میں اس نے اپنے بنیادی نظریات کچھ اس طرح پیش کیے ہیں:

> "فن یکسوئی کے ساتھ کائنات اور عالم مظاہر کی اس ترجمانی کا نام ہے جس میں حقیقت کے ہر گوشے کو منور کرنے کی کوشش کی جاتی ہے اور جس کے ذریعہ ہر شے کی ہیئت اور رنگت سے اس کی ماہیئت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ ہمارے معاشرہ میں سائنس داں خارجی حقائق پر ساری توجہ صرف کرتا ہے اور فلسفی اپنے ذاتی خیالات اور تصورات کا اسیر ہوتا ہے لیکن فنکار "فن کی دنیا" کا بادشاہ ہے۔ وہ اپنی تخلیقات کے ذریعہ خلق اللہ کی

نمایندگی اور رہبری کرتا ہے.....“

ہر نئی نسل اپنے بزرگوں اور پیشروؤں کے خیالات کی تردید کرتی ہے، ان کے پیش کردہ حقائق پر سوالیہ نشان لگاتی ہے اور اکثر ان کے تصورات کو نظرانداز کردیتی ہے مگر فنکار ہماری ذات اور شخصیت کے اس گوشہ کو متاثر کرتا ہے جس کا انحصار محض عقل پر نہیں.... وہ ہمارے اندر مسرت اور حیرت پیدا کرتا ہے اور زندگی کے سربستہ اسرار و رموز سے ہمارے لیے پردے اٹھاتا ہے۔ وہ ہمارے جذبہ ترحم اور احساس جمال کو بھی تازہ کرتا ہے جس کی بدولت ہم کائنات کا جزو لاینفک بن جاتے ہیں۔ اس طرح ہمارا رشتہ تمام بنی نوع انسان کے خوشی و غم، خوف و امید اور خواب و حقیقت کے احساسات سے وابستہ ہو جاتا ہے۔ فنکار یہ رشتہ محض زندہ لوگوں کے ساتھ ہی قائم نہیں کرتا بلکہ ان کے ساتھ بھی قائم کرتا ہے جو ابھی پیدا نہیں ہوئے ہیں۔

تمام فنون ہمارے احساسات کو برانگیختہ کرتے ہیں اور تحریر کردہ الفاظ کے ذریعہ ناول نگار بھی ہمارے جذبات کے پوشیدہ منابع تک رسائی حاصل کرلیتا ہے۔ ادبی فنکاری کے لیے مصوری کی رنگ آمیزی، سنگ تراشی کا حسن اور موسیقی کی سحر آفرینی لازم ہے۔

میں خود الفاظ کے ذریعہ آپ کے اندر سننے، محسوس کرنے اور دیکھنے کی صلاحیت پیدا کرنا چاہتا ہوں۔ یہی میرا نصب العین ہے اور یہی سب کچھ ہے“۔

کانریڈ کے نظریات کی تشکیل میں اس کے نوجوان ہم عصر فورڈ میڈکس فورڈ، کا بھی حصہ ہے جس نے اسلوب اور تکنک کے مسائل پر بحث مباحثہ کے ذریعہ اسے اپنا ہم خیال بنالیا تھا۔ فورڈ اور کانریڈ دونوں اس بات پر متفق تھے کہ اٹھارہویں اور انیسویں صدی میں انگریزی ناول کی کامیابی اتفاقیہ امر ہے کیونکہ ہیئت و مواد کی غیر آہنگی، واقعات کی غیر ضروری تفصیل، اور افسانہ در افسانہ کا خبط ہی ان کی مابہ الامتیاز خصوصیت تھی۔ انگریز ناول نگار اپنے ذہنی اور جذباتی کیفیات کے بے محابہ بیان پر اس قدر زور دیتے ہیں کہ وہ معاشرہ کی صحیح ترجمانی نہیں

کر سکتے۔ فورڈ کے اس الزام کو کہ انگریز فن اور تکنک سے خود کو بالاتر سمجھتا ہے، کانریڈ کے اس نظریہ سے تقویت ملی کہ انگریز دور دراز ملکوں میں تو آبادیاتی نظام قائم کرنے میں بڑی کاوش کرتا ہے مگر ادبی میدان میں مہم جوئی سے کتراتا ہے۔ ان دونوں دوستوں کے نزدیک انگریزی ناول کی سب سے بڑی خرابی یہ رہی کہ اس میں کہانی بالکل سیدھے طور پر بیان کی جاتی ہے جب کہ زندگی میں نہ ہم کبھی سیدھے چلتے ہیں اور نہ منزل تک پہنچنے کے لیے ہمیں کوئی سیدھا راستہ ملتا ہے۔ ہم کسی شخص کی کہانی عموماً اس کی پیدائش کے دن سے نہیں بیان کرتے بلکہ اس کی زندگی میں کسی اہم واقعہ سے ہمارے اندر جو تاثر پیدا ہوتا ہے اسی کے سہارے اس شخص کے ماضی، حال اور مستقبل کا احاطہ کرتے ہیں۔ یہ عمل اچھے منصوبہ بند ناول (Planned Novel) کا بنیادی اصول ہے جس میں ہر لفظ، ہر واقعہ اور ہر کشمکش کہانی کو آگے بڑھانے میں معاون ہوتا ہے۔

ناول اعلیٰ قدروں کا ترجمان:

کانریڈ کے نقادوں نے اسے ”سمندری مہمات کا ناول نگار“ رومانی فنکار اور ہنری جیمس کا مقلد کہا ہے لیکن اس نے اپنے خطوط میں اس امر کی وضاحت کی ہے کہ اگرچہ ناول کی تشکیل میں انسانی مہمات، حقیقت اور رومان اور خواب و خیال کی اہمیت ہے لیکن اس میں سب سے اہم عنصر وہ اعلیٰ قدریں ہیں جو انسانی زندگی 'اعمال و مقدرات سے مترشح ہوتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ کانریڈ نے ناول نگار کو اپنے فن میں خلوص، وفاداری، انسانیت اور فلسفیانہ اعتدال پسندی کی تلقین کی ہے۔ اس کے بقول ناول کا فن بڑی دلسوزی کا کام ہے اور اس کے لیے عمیق مطالعہ فطرت، باریک مشاہدہ اور تخلیقی تخیل لازم ہے:

> ”خدا کی یہ زمین جس پر ہم آباد ہیں ایک عبادت گاہ ہے جہاں پر اسرار طربیہ، مزاحیہ، سنجیدہ اور المناک تمثیلوں کے مناظر ہمارے سامنے آتے رہتے ہیں ہمیں اس مندر میں داخل ہونے پر خوش سلیقگی کا ثبوت دینا چاہیے..... میں خود اس دنیا میں لامتناہی مبہم کھیلوں کا تماشائی ہوں اور ان کی کچھ جھلکیاں اپنے پڑھنے والوں کو دکھانا چاہتا ہوں“۔

کانریڈ زندگی یا فن کو خانوں میں تقسیم نہیں کرنا چاہتا۔ اگر وہ ایک طرف ”فن

برائے فن" کے نظریہ سے متفق نہیں تھا تو دوسری طرف اسے "فن برائے زندگی" تحریک کے حقیقت نگاروں سے بھی کوئی ہمدردی نہیں تھی۔ مشہور مصنف ایچ۔جی۔ویلس کو ایک خط میں اس نے انسانیت کے متعلق اس کی خوش فہمیوں پر دلچسپ انداز میں طنز کیا ہے۔اس کا قول ہے کہ لوگ سیاسی اور معاشی اصلاح کے پس منظر میں انسانیت کے مستقبل کا جو حسین خواب دیکھتے ہیں، اس کا کوئی منطقی جواز نہیں۔ کانریڈ انسانی فطرت کے ان پہلوؤں پر بھی نظر رکھتا تھا جن کی بدولت حقیقت نگاروں کی بشارتیں گمراہ کن اور غیر اہم معلوم ہوتی ہیں۔ دراصل وہ بنیادی طور پر تشکیکی ذہن کا مالک تھا لہٰذا اس کے فنی نظریات عارضی مسائل اور سیاسی و معاشرتی انقلابات سے کچھ زیادہ متاثر نہیں ہو سکے۔ وہ فطرت انسانی کا نباض ہے لہذا اس نے فکر کے ان سرچشموں سے فیض حاصل کیا ہے جو دائمی ہیں۔ فرانسیسی ناول نگار اناطول فرانس (Anatole France) پر اپنے مضمون میں کانریڈ نے اپنے تشکیکی فلسفہ کی بخوبی وضاحت کی ہے:

> "اناطول فرانس اس عظیم روایت کا پروردہ ہے جس کے مطابق حال کی اصلاح یا مستقبل کی منصوبہ بندی ماضی کے تجربوں کے بغیر ممکن نہیں ... اس کے بقول سیاسی ادارے چاہے وہ چند لوگوں کی عقلمندی سے چلیں یا جمہور کی جہالت کے سہارے بڑھیں، کسی طور بھی ساری خلقت کی خوشحالی کے ضامن نہیں ہو سکتے ... فرانس صحیح معنوں میں انسانی التباسات کا عظیم تجزیہ نگار ہے"۔

اپنے دوسرے اہم مضمون "ہنری جیمس" میں فن ناول اور ناول نگاروں کے منصب پر کانریڈ نے نہایت وقیع خیالات کا اظہار کیا ہے:

> "ہر تخلیقی فن ایک قسم کی جادوگری ہے جس کے ذریعہ پوشیدہ اور نامانوس حقائق کو الفاظ کے جادو سے واضح اور مانوس بنا کر فلاح انسانیت کی کوشش کی جاتی ہے۔ یہ عمل تاریکی میں پھنسے لوگوں کے لیے بچاؤ کے کام (Rescue Work) سے مشابہ ہے کیونکہ طوفان کے اندھیرے میں فنکار ہی لفظوں کی روشن کرنوں کو لیکر ہماری رہنمائی کرتا ہے۔
>
> فکشن تواریخ ہے، انسانی تہذیب کی تواریخ، ورنہ کچھ بھی نہیں۔

> کچھ معنوں میں یہ تواریخ سے بھی زیادہ اہمیت کی حامل ہے کیونکہ اس کی بنیاد انسانی معاشرہ کے ٹھوس مشاہدہ پر ہے جبکہ تواریخ کا انحصار محض دستاویزات پر ہے۔ ناول نگار انسانی تہذیب کا مورخ اور نگہبان اور انسانی تجربوں کا نقیب ہے... ایک اعلیٰ فنکار کی حیثیت سے ہنری جیمس "انسانی ضمیر" کا مورخ ہے"۔

کانریڈ تمام اصناف ادب میں ناول کو خاص اہمیت دیتا ہے کیونکہ اس میں نہ صرف تمام علوم و فنون کو سمونے کی صلاحیت ہے بلکہ اس میں ہمارے خیالات، خواہشات، خوشی و غم کامیابی و ناکامی اور التباسات کے اظہار کی بہتر گنجائش ہے۔ اچھا ناول نگار وہ ہے جو خدا کی سرزمین پر واقعی اور ممکنہ خطرات کے درمیان رہ کر انسانی مہمات کی داستان مرتب کرتا ہے۔ وہ اخلاقی ذمہ داری کے ساتھ خود زندگی کے نشیب و فراز سے گزر کر اپنے تجربوں کی روشنی میں بنی نوع انسان کے مقدرات پر رمزیہ اور ایمائی انداز میں اظہار خیال کرتا ہے۔

تکنیکی تجربے اور نظریے:

بیسویں صدی کے باشعور ناول نگاروں میں ہنری جیمس کے ساتھ کانریڈ کا نام بھی لیا جاتا ہے۔ قدرت نے اسے قوت تخیل اور صلاحیت شعری سے نوازا تھا لیکن وہ ان صلاحیتوں کو بروئے کار لانے کے لیے مستقل جدوجہد بھی کرتا رہا۔ انگریزی اس کی مادری زبان نہیں تھی لیکن اپنے فن کو جلا دینے کے لیے اس نے زبان و بیان کے علاوہ ہیئت، اسلوب اور تکنیکی مسائل پر خاص توجہ کی۔ اپنی سوانحی کتاب A Personal Record میں اس نے لکھا ہے:

> "زندگی اور فن کے معاملہ میں ہماری خوشیوں کے لیے "کیوں" سے زیادہ "کیسے" کی اہمیت ہے۔ فرانسیسی مقولہ کہ (زندگی اور فن میں) "سلیقہ ہی سب کچھ ہے" سو فیصد درست ہے۔ ہمارے ہنسنے، رونے میں ہی نہیں بلکہ جوش، غصہ اور محبت میں بھی سلیقہ ہونا چاہیے"۔

ناول نگاری میں ہنری جیمس کی طرح کانریڈ ہیئت اور تکنیک کے اصول سے واقفیت کے باوجود تخلیق کی منزل پر اپنے بزرگ ہم قلم سے الگ راستہ اختیار کرتا ہے۔ اس کی خاص وجہ یہ ہے کہ وہ تخلیقی عمل کو میکانکی نہیں بلکہ شاعرانہ عمل تصور کرتا تھا۔ اس کا قول ہے کہ وہ

ناول کے واقعات یا کرداروں کی تفصیل پر غور کرنے کے بجائے ان کے بارے میں خواب دیکھا کرتا تھا۔مادام پورادوسکا(M. Pora Dowoska) کو اپنے ایک خط میں کانریڈ نے اس بیان کی وضاحت کی ہے:

"میں ناول لکھنے سے زیادہ اس کے بارے میں خواب دیکھنا چاہتا ہوں کیونکہ یہ عمل مجھے شائع شدہ کتاب کے مطالعہ سے زیادہ حسین معلوم ہوتا ہے"۔

فلابیئر، موپساں، ترگنیف اور ہنری جیمس کے زیر اثر کانریڈ نے ناول کی تکنک کے ہر پہلو پر غور کیا اور عام بیانیہ انداز کے مقابلہ تاثراتی انداز اختیار کر کے رمز واستعارہ اور لفظی پیکروں کو خاص اہمیت دی۔ کسی نقاد کا قول ہے کہ کانریڈ کے فنی نظریات میں فرانسیسی اثرات کے ساتھ نشاۃ الثانیہ کے اثرات بھی محسوس کیے جاسکتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ اس کے اندر قدیم یونانی فلسفیوں اور ڈرامہ نگاروں کی روح بھی کام کر رہی تھی چنانچہ اس کے نظریات اور تخلیقی کارناموں میں جو گہرائی، وسعت، سنجیدگی اور بالغ نظری ملتی ہے وہ اس کے معاصرین میں بہت کم ادیبوں کے حصہ میں آئی۔ کانریڈ فنکار کی آزادی اور انفرادیت کا اس حد تک قائل ہے کہ وہ کسی قسم کی نراجیت یا پروپگنڈہ یا ضرورت سے زیادہ تکنکی کرتب کو فن کے لیے مضر سمجھتا ہے۔ اپنی تخلیقی زندگی کے اختتام پر مئی ۱۹۱۸ء میں اس نے B. H. Clark کو ایک خط میں لکھا تھا کہ:

"چند مسلمات اور تصورات میرے ذہن میں اچھی طرح جاگزیں ہیں لیکن میں تعصبات اور مسلمات کا غلام نہیں ہوں.... میں نے ہمیشہ اپنے حدود میں رہ کر آزادی حاصل کرنے کی کوشش کی ہے"۔

کانریڈ نے اس امر کی طرف بھی اشارہ کیا ہے کہ فنکار کو انسانیت کی عدالت میں جوابدہ ہونا پڑتا ہے لہذا اس کی اخلاقی ذمہ داری ہے کہ عصری انقلابات کی رو میں بہنے کے بجائے حالات وعوامل کا معروضی جائزہ لے اور بنیادی حقائق کی روشنی میں اپنا مطمح نظر پیش کرے۔ کچھ فنکار ایسے ہوتے ہیں جو اصلاح کے جوش میں تمام فنی تقاضوں سے بے نیاز ہو جاتے ہیں دوسری طرف ایسے ادیب بھی ہوتے ہیں جو موضوع اور متن کی پرواہ کیے بغیر تکنکی کرتب دکھانے یا چاول پر قل ھو اللہ لکھنے پر مصر ہوتے ہیں۔ ہنری جیمس کے متعلق کہا

جاتا ہے کہ وہ ہیئت اور تکنک کا اس حد تک غلام ہو گیا کہ اس کے ناولوں میں تنوع، جامعیت، زندگی اور شگفتگی کے بجائے یکسانیت، سطحیت اور تھکا دینے والی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ گالزوردی کو ایک خط میں کانریڈ نے ہنری جیمس کی اس کمزوری کی طرف اشارہ کیا ہے:

"اس تکنکی اکملیت (Technical Perfection) میں جس سے گرمی یا روشنی حاصل نہ ہو محض یخ بستگی کا احساس ہوتا ہے۔اس سے انکار نہیں کہ ہنری جیمس کے یہاں تکنکی نزاکتوں کے ساتھ کچھ روشنی بھی ملتی ہے لیکن ہمارے جیسے لوگوں کے لیے جو اپنے جذبات واحساسات کے فطری اظہار کے عادی ہیں، اس کا فن کچھ "بے جان" سا معلوم ہوتا ہے۔اس کے ناولوں کے خاکے بے رنگ اور اس کے کردار تراشے ہوئے بت نظر آتے ہیں"۔

اسی طرح کانریڈ نے شعور کی رو کے مشہور فرانسیسی ناول نگار مارسل پروست (Marcer Proust) کے فن پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا تھا:

"پروست کا فن تحلیلی ہے لیکن جہاں پہلے تحلیلی عمل تخلیقی فن میں معاون ہوتا اور اس میں خارجی مشاہدات اور شاعرانہ تصورات کے لیے گنجائش ہوتی، پروست کا فن خالص تحلیل و تجزیہ پر منحصر ہے... یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ اس نے تحلیل کے فن میں وہ کمال دکھایا ہے کہ وہ تخلیق کے درجہ کو پہنچ گیا۔ جن لوگوں نے پروست کے یہاں فنکارانہ حسن پایا ہے وہ اپنی جگہ حق بجانب ہو سکتے ہیں۔ حیرت تو اس پر ہے کہ اس کی نثر میں خواب وخیال، جذبات واحساسات عقیدہ کی گرمی یا شعری آہنگ کا کہیں سراغ نہیں ملتا جس سے ہم لطف اندوز ہو سکیں"۔

بیسویں صدی کے اہم ناول نگاروں میں کانریڈ مخصوص انفرادیت اور شدید جذباتیت کا نمائندہ ہے۔ وہ چاسر کی بیانیہ شاعری کے مقابلہ میں کیٹس کی رومانی شاعری کا دلدادہ تھا۔ شیکسپیر کی عظمت کا قائل ہونے کے باوجود وہ ڈرامہ کو اعلیٰ درجہ فن نہیں تسلیم کرتا۔ اس نے عصری مسائل پر ناول نہیں لکھے اور نہ وہ کبھی اصلاحی جذبہ سے مغلوب ہوا۔ وہ کلاسیکی شاعروں کی طرح فطرت انسانی کا راز داں ہے۔ اس کے ناول مخصوص معنوں میں پیغمبرانہ شان رکھتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ فن ناول پر اس کے نظریات بھی عصری تحریکوں

کے بجائے اعلیٰ جمالیاتی اصولوں اور آفاقی حقائق پر مبنی نظر آتے ہیں۔

(۹) ڈی۔ایچ۔لارنس (D.H.Lawrence):

لارنس کی پیدائش وسطی انگلستان کے ایک غریب کان مزدور گھرانہ میں ہوئی لہذا اسے اعلیٰ تعلیم کے مواقع نہ مل سکے۔ عنفوان شباب میں اسکول مدرسی کے دوران اس نے ذاتی کاوش سے انگریزی اور فرانسیسی ادب کے علاوہ جرمن فلسفی نطشے کے علاوہ رسکن، کارلائل اور ہربرٹ اسپنسر وغیرہ کی تصانیف کا غائر مطالعہ کیا۔اس کے ادبی نظریات کی تشکیل میں ان مشاہیر کے علاوہ ہارڈی کی شاعری، فرائیڈ کی نفسیات اور پروست کے ناولوں کا بھی حصہ ہے۔

لارنس اپنے عہد کے مروجہ ادبی اصناف میں ناول کی اہمیت کا بے حد معترف تھا۔ اس نے اس فن کے ذریعہ صنعتی انگلستان میں معاشرتی اور ثقافتی انقلاب کا خواب بھی دیکھا تھا۔اس کے بقول ناول نگار کا مرتبہ شاعروں، ڈرامہ نگاروں اور انشاپردازوں کے مقابلہ میں کہیں بڑا ہے کیونکہ اس کے یہاں جو تنوع، رنگارنگی اور ہمہ گیری موجود ہے وہ کہیں اور ممکن نہیں۔ کسی موقع پر ناول کی حمایت میں اس نے یہاں تک کہہ دیا کہ ناول نگار کو پادریوں، فلسفیوں اور سائنس دانوں پر بھی فوقیت حاصل ہے۔ ”اگر آپ پادری ہیں تو بہشت میں روحوں کی بات کریں گے لیکن اگر آپ ناول نگار ہیں تو آپ کو معلوم ہے کہ جنت آپ کی ہتھیلی میں ہے“۔ ناول نگار مردہ انسانوں کے حیات بعد ممات سے زیادہ زندہ انسانوں کے جسمانی اور روحانی مسائل سے دلچسپی رکھتا ہے۔ فلسفی جو ہمیشہ ماورائی ابدیت کی بات کرتا ہے اور سائنس داں جو خارجی فطرت کے مشاہدہ سے آگے نہیں جاسکتا، حیات و کائنات کے اسرار و رموز کا جزوی عرفان رکھتے ہیں۔ناول نگار کا فن جو ”کل“ کی حیثیت رکھتا ہے دوسرے فنکاروں اور مفکروں کے ”جز“ پر بہر حال فوقیت رکھتا ہے:

> ”میں ناول نگار ہوں اور بحیثیت ناول نگار کے میں اپنے کو کسی بھی مہاتما، سائنس داں، فلسفی یا شاعر سے بہتر سمجھتا ہوں کیونکہ یہ سب لوگ زندہ انسان کے جزوی مسائل کا درک رکھتے ہیں اور ان کے یہاں ہمہ جہتی بصیرت کا فقدان ہوتا ہے“۔

لارنس کے بقول ناول زندگی کی ”درخشندہ تفسیر“ ہے کیونکہ اس میں انسانی زندگی

اور معاشرہ کے داخلی و خارجی کیفیات کا بخوبی احاطہ کیا جاسکتا ہے۔انجیل مقدس اس کے نزدیک ایک ”عظیم مبہم ناول“ ہے جس کے کردار خداوند سمیت زندہ انسانوں کا چربہ ہیں۔ناول محض حالات و واقعات کا مجموعہ نہیں بلکہ انسان کے تمام احساسات و جذبات اور اس کے ظاہری اعمال اور باطنی کیفیات کا آئینہ دار ہوتا ہے۔لارنس کا یہ قول کہ زندگی اور اس کی متنوع کیفیات کو ہمیں ضابطوں کی روشنی میں نہیں بلکہ اضافی انداز میں پرکھنا چاہیے، ناول کے نظریہ میں ایک قابل قدر اضافہ ہے۔

ناول نگار کو کن موضوعات پر طبع آزمائی کرنا چاہیے؟ اس سوال کا جواب بیشتر مصنفوں نے اپنے تخلیقی کارناموں سے دیا ہے۔ جین آسٹن انگلستان کی قصباتی زندگی، ہارڈی جنوبی انگلستان کی دیہاتی زندگی، پریم چند مشرقی یوپی اور قرۃ العین حیدر اودھ کے علاقہ تک محدود نظر آتے ہیں لیکن یہ تمام فنکار اپنے مخصوص دائرہ میں رہ کر اپنے مشاہدات و تجربات کو جگ بیتی بنا کر پیش کرتے ہیں۔ جغرافیائی حد بندی کے باوجود تمام بڑے ناول نگار فطرت انسانی کے نباض اور معاشرہ کے ترجمان ہوتے ہیں۔لارنس کے ناولوں کا جغرافیائی پس منظر مشرقی وسطی انگلستان ہے لیکن اس کا محبوب و مرغوب موضوع مردوں اور عورتوں کے جنسی تعلقات ہیں جو مختلف انداز سے اس کے ناولوں میں پیش کیے گئے ہیں۔

کردار نگاری کے متعلق لارنس کا نظریہ ہنری جیمس یا کانریڈ سے کچھ زیادہ مختلف نہیں۔ وہ رجال افسانہ کو اچھے یا برے خانوں میں تقسیم کرنے کے بجائے انھیں انسانی خوبیوں اور کمزوریوں کا پیکر دیکھنا چاہتا ہے۔ البتہ ہر کردار کو ناول میں اہم رول ادا کرنے کے لیے زندگی کا ثبوت دینا ضروری ہے وہ خود اپنی تخلیقات میں انسانی فطرت کے دونوں پہلوؤں کو مد نظر رکھتا ہے۔اس کے بقول کاربن (کوئلہ) کے بغیر ہیرے کا تصور ناممکن ہے۔ جب تک ہم کرداروں کے ظاہر و باطن کو بخوبی نمایاں نہیں کرتے اس وقت تک فنی معراج نہیں حاصل کرسکتے۔لارنس کے نزدیک ناول وہ آئینہ ہے جس میں ”زندہ“ اور ”مردہ“ کردار اپنے تمام خدوخال کے ساتھ نظر آتے ہیں۔ زندہ وہ ہیں جو زندگی کو خیر و شر کے خانوں میں تقسیم کرکے ”منجمد“ ہو جاتے ہیں۔ناول نگار کو نہ صرف زندگی کا مشاہدہ کرنا چاہیے بلکہ مردوں اور عورتوں کے کردار کے ہر پہلو پر نظر رکھنا چاہیے۔زندگی کی ہماہمی میں اس کی نگاہ معاشرہ کی ان خصوصیات پر مرکوز ہونی چاہیے جن سے ہمیں جمالیاتی مسرت اور عرفان حقیقت نصیب

ہوتی ہے۔

ناول کی ہیئت وماہیت:

لارنس نے ناول کی ظاہری ساخت اور ترتیب ماجرا کے سلسلہ میں کوئی انقلاب نہیں برپا کیا البتہ اس کی ماہیت کے متعلق اس نے چونکا دینے والی باتیں کہیں۔ دور جدید میں ناول کو نئی زندگی دینے کے لیے اس نے مشورہ دیا کہ ہم یا تو رسمی دیواروں کو گرادیں یا ان میں کافی بڑے سوراخ کردیں تاکہ اس فن میں "نئے احساسات و تاثرات" کے لیے گنجائش پیدا کی جاسکے۔ اگر ناول نگار عقل یا ارادہ کے بجائے اپنی "باطنی قوتوں" سے کام لے تو عین ممکن ہے کہ وہ زندگی کے سمندر میں زیریں لہروں کا راز پالے۔ ناول نگار کے لیے مردوں اور عورتوں کے تعلقات سے بہتر کوئی موضوع نہیں ہو سکتا لیکن اس موضوع کے واقعی اور امکانی پہلوؤں پر صحیح معنوں میں کچھ کہنے کے لیے ذہنی تحفظات سے نہیں کام لینا چاہیے۔ اپنے مشہور مضمون "اخلاق اور ناول" میں لارنس نے اس نکتہ پر طویل بحث کی ہے:

"میٹھا ناول (Sweet Novel) "خوفناک ناول" (Blood & Thunder Novel) کے مقابلہ میں زیادہ گمراہ کن ہے۔ اگر مرد اپنی مردانگی برقرار رکھے اور عورت اپنی نسوانیت پر آنچ نہ آنے دے تو ناول "اخلاقی" ہو سکتا ہے، ورنہ نہیں۔ مردوں اور عورتوں کو صحیح معنوں میں زندگی سے آشنا کرنے کے لیے ضروری ہے کہ وہ اپنے وجود کا جواز پیش کریں"۔

بیسویں صدی کے اوائل میں لارنس نے یہ نظریہ پیش کیا کہ فن ناول شدید قسم کی خارجیت یا انتہائی درجہ داخلیت کے رجحان کے باعث بلوغت کو نہیں پہنچ سکا ہے۔ ایک طرف حقیقت نگاری کے زیر اثر خارجی ماحول کی ترجمانی کو ہی کمال فن سمجھ لیا گیا اور دوسری طرف شعور کی رو کے حلیف مریضانہ داخلیت کا شکار ہوگئے۔ "ناول کی جراحت" (Surgery For the Novel) مضمون میں لارنس نے ڈاروتھی رچارڈسن اور جیمس جوائس کی شعور کی رو تصانیف کو "سنجیدہ ناول کے بستر مرگ پر طویل طربیہ" کہا ہے۔ لارنس کا خیال ہے کہ سنجیدہ ناول میں نیم وحشی فن کے عناصر شامل ہونے چاہئیں۔ اس کے لیے انسانی احساسات و جذبات کے ساتھ جبلی فطرت کا اظہار اور مردوں اور عورتوں کے باہمی تعلقات کی صحیح نوعیت متعین کرنا ضروری ہے۔

اس بحث سے یہ بات تو بالکل واضح ہے کہ لارنس کی شدید انفرادیت پسندی نے اسے "فن برائے فن" یا "فن برائے زندگی" کے بجائے "فن برائے خود" (Art for my Sake) کا ترجمان بنا دیا۔ اپنے ایک خط میں اس نے لکھا تھا کہ "میں جب لکھنا چاہتا ہوں تو لکھتا ہوں اور جب نہیں لکھنا چاہتا تو قلم کو ہاتھ نہیں لگاتا۔ جب میرے جذبات کی ترجمانی کے لیے موزوں سانچہ مل جاتا ہے تو پھر مجھے کوئی دشواری نہیں ہوتی"۔ اپنی کتاب "لاشعور کا فنتاشیہ" (Fantasia of the Unconscious) کے مقدمہ میں لارنس نے ناول کا منفرد رومانی نظریہ پیش کیا ہے:

"ناول اور نظم دونوں مصنف کے قلم سے غیر ارادی طور پر "ان دیکھے" میں نکلتے ہیں اور دونوں خالص جذباتی تجربوں پر مشتمل ہیں"۔

اس کے بقول ناول میں "سرعت" (Quickness) "جامعیت" (Comprehensiveness) اور "باعزت" (Honourable) ہونے کی خصوصیات ضروری ہیں۔

ناول اور جدید اخلاقیت:

لارنس کے خطوط اور مضامین میں فن ناول کے متعلق اکثر ایسے خیالات کا اظہار کیا گیا ہے جو اس کی زندگی اور ادبی تخلیقات سے مطابقت نہیں رکھتے۔ کبھی کبھی فن کے متعلق اپنے انتہائی منفرد نظریات سے وہ ہمیں چونکا سا دیتا ہے۔ مثال کے طور پر اس کا یہ دعویٰ کہ جب اس پر عورت مرد کے باہمی تعلقات کی اصلیت منکشف ہوتی ہے تو وہ خود کو خوفناک حد تک مذہبی جذبہ سے سرشار محسوس کرتا ہے، غور طلب ہے۔ اس کا "محبت" کا تصور بھی معاصرین سے مختلف معلوم ہوتا ہے کیونکہ وہ محبت کے ذریعہ انسانی روابط کو سب کے لیے قابل قبول بنانا چاہتا ہے۔ انسانی محبت کی معصومیت اور پاکیزگی کو سمجھنے کی تلقین کرتا ہے۔ انسانی جبلتوں اور مدرکات (Intuitions) کی اہمیت کے پیش نظر اس نے خود اپنے ناولوں میں جنسی معاملات و کوائف کو خاص انداز میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس طرح اس کے یہاں رومانیت اور ایک خاص قسم کے تصوف کا ملا جلا رنگ ملتا ہے۔ اس کے بقول "فن مذہب کی ایک قسم ہے جس میں احکامات خداوندی (The Commandments) کی گنجائش نہیں"۔

لارنس کی غیر افسانوی تصانیف میں ہمیں اکثر اوقات متضاد خیالات و نظریات ملتے

ہیں۔اپنے تنقیدی مضامین میں "تاثریت" (Impressionism) کی حمایت کے باوجود وہ کہتا ہے کہ تاثر پسند فنکار خارجی حقیقت کو نظرانداز کر کے اپنی ساری کوشش "بصری تاثر" (Optical Impression) پر مرکوز کر دیتا ہے جس سے اس کے فن میں جمالیاتی مسرت اور رنگ و آہنگ کا احساس تو ہوتا ہے مگر "جسم" کا پتہ نہیں لگتا۔اس کے بقول حقیقی فن کے لیے ذہن، روح اور جبلتوں کی ہم آہنگی ضروری ہے۔اسی صورت میں "نئی اخلاقیت" پیدا ہو سکتی ہے جس سے انسان اور کائنات کے دیگر عناصر کے درمیان تعلقات استوار ہو سکتے ہیں۔فنکار نئی اخلاقیت کو مقبول عام بنانے میں اسی وقت کامیاب ہو سکتا ہے جب وہ لوگوں کے فرسودہ ذہنی رجحانات اور روایتی تحفظات کو بدل دے۔لارنس کے نزدیک رسم پرستی سے ہمارے معاشرہ کو وہی خطرہ ہے جو روایت پرستی سے فن کو لاحق ہے۔چنانچہ اپنے مخصوص نظریہ کی حد تک وہ شاعر مشرق کا ہم خیال نظر آتا ہے:

کیفیت باقی پرانے کوہ وصحرا میں نہیں
ہے جنوں تیرا نیا، پیدا نیا ویرانہ کر

لارنس کا خیال ہے کہ "جنسیاتی فن" (Erotic Art) ایک حد تک جدید فن کا عمدہ نمونہ ہو سکتا ہے لیکن اس سے مراد "عریاں نگاری" (Pornography) نہیں۔وہ مرد اور عورت کے باہمی تعلقات کو رسم پرستی سے آزاد کر کے صحت مند بنانا چاہتا ہے۔اس کے نزدیک خاندان اور معاشرہ میں اکثر خرابیاں اس وجہ سے پیدا ہوتی ہیں کہ مرد عورت نہ تو ایک دوسرے کو سمجھ پاتے ہیں اور نہ ازدواجی زندگی میں باہم نباہ کی مخلصانہ کوشش کرتے ہیں۔اس صورتحال کے برخلاف اگر مرد عورتوں کے تعلقات صحیح جنسی خطوط پر ہوں تو اس سے معاشرہ میں نئی تہذیب کا آغاز ہو سکتا ہے۔اس نئے سماج کی تشکیل "پاکیزہ خیال، پاکیزہ جسم اور پاکیزہ روح" سے ہی ممکن ہے۔سچا فنکار ایسے سماج کو بنانے میں ممد و معاون ہو سکتا ہے۔

لارنس کی تنقیدی تصانیف کے مطالعہ سے ہم اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ وہ قرون اولیٰ کی معصومیت اور پاکیزگی کو دوبارہ زندہ کرنے کے لیے عناصر پرستی کے زندہ علائم کو مسیحیت کے تجریدی عناسر سے ہم آہنگ کرنا چاہتا ہے۔مذہبی قیادت کے اس جوش میں وہ "نئے مذہب اور خدا کے نئے تصور" سے بحث کرتے ہوئے فرد کو اپنی شخصیت کی پاکیزگی اور انفرادیت برقرار رکھنے کی تلقین کرتا ہے۔لارنس کے بقول مرد اور عورت دراصل دو دریاؤں

کی طرح ہیں جو بغیر ایک دوسرے کی سرحد میں داخل ہوئے، ساتھ ساتھ بہتے ہیں مگر کٹر بنیاد پرستوں کی بدولت ان کے فطری بہاؤ میں کمی آجاتی ہے۔جدید تہذیب نے بھی ہم سے فطری آزادی چھین لی ہے لہٰذا موجودہ سماج میں ہم نہ آزادانہ اپنی زندگی جی سکتے ہیں نہ اپنے خیالات کے مطابق سوچ سکتے ہیں اور نہ اپنے احساسات کو محسوس کر سکتے ہیں۔زوال پذیر صنعتی تہذیب نے ہماری مردانگی اور فطری توانائی پر کاری ضرب لگائی ہے لہٰذا انسانیت کی فلاح کے لیے فطری زندگی اور ماحول سے ہم آہنگی بے حد ضروری ہے۔

لارنس کے نظریات اور اس کی تصانیف میں مرد عورتوں کے تعلقات پر بے باکانہ اظہار خیال سے اس پر بے حیائی اور عریاں نگاری کا الزام لگایا جاتا رہا ہے لیکن وہ جنسی تعلقات کو پاکیزہ رشتہ قرار دیتا ہے اور اپنے ناولوں میں ان موضوعات کو مستقبل کے لیے فال نیک سمجھتا ہے۔اپنے تنقیدی مضامین میں وہ ہمیں اپنے ہم عصروں کے ذہنی تحفظات سے خبردار کرتا ہے اور "جنسی شعور" (Phallic Consciousness) کی روشنی میں حقائق کے انکشاف پر زور دیتا ہے۔اپنے مشہور مقالہ "فحاشی اور عریاں نگاری" میں اس نے دعویٰ کیا ہے کہ "صحیح قسم کی جنسی تحریک انسان کی روزمرہ زندگی کے لیے نہایت اہم ہے۔" اپنے لاابالی پن اور منفرد نظریہ فن کی بدولت لارنس انگریزی ادب میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔اس امر سے انکار ممکن نہیں کہ اس نے انفرادی اور معاشرتی زندگی کی ترجمانی کے لیے خارجی و داخلی حقائق کو ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی اور اپنی تنقیدی اور شاعرانہ صلاحیتوں کو بروئے کار لا کر جدید ناول میں قابل قدر اضافے کیے۔

(۱۰) ورجنیا وولف (Virginia Woolf):

پہلی جنگ عظیم کے بعد انگلستان کے ادبی افق پر ابھرنے والے فنکاروں میں ورجنیا وولف بحیثیت ناول نگار اور نقاد امتیازی حیثیت رکھتی ہے۔اگر اس کے ناول شعور کی رو کی نمائندہ تصانیف ہیں تو اس کی تنقیدیں سنجیدہ اور متوازن نظریات کی ترجمان ہیں۔ورجنیا وولف کے تنقیدی مضامین نہ صرف عہد وکٹوریہ کے ناول نگاروں پر سیر حاصل تبصرہ ہیں بلکہ اس کے جمالیاتی نقطہ نگاہ کے آئینہ دار بھی ہیں۔تاریخی اعتبار سے اس کا تعلق فن ناول کے ان نقادوں کی جماعت سے ہے جس نے ترگنیف اور فلابیئر کے نظریات سے استفادہ کر کے روسی اور

فرانسیسی ناول کے بہترین عناصر کو انگریزی ناول میں شامل کرنے کی تلقین کی۔

ورجنیا وولف کے پیشرو مشاہیر میں ہنری جیمس اور جازف کانریڈ نے دستوو سکی اور تالستائے کو تکنکی بنیاد پر ہدف ملامت بنایا اور ترگنیف اور فلابیئر کو قابل تقلید قرار دیا۔ اس متعصبانہ رویہ کے پس پشت قومی اور اخلاقی اسباب ہو سکتے ہیں لیکن ورجنیا وولف نے زیادہ وسعت نظری اور انصاف سے کام لے کر روسی فنکاروں کا حق ادا کردیا۔ اس کے بقول تالستائے کے یہاں زندگی کی ترجمانی اور دستوو سکی کے یہاں روح کی گہرائیوں کی تلاش عالمی سطح پر فن ناول میں قابل قدر اضافے ہیں۔ ورجنیا وولف کے تنقیدی نظریات بہت حد تک اس کے وسعت مطالعہ، رچے ہوئے ادبی مذاق اور جدید و کلاسیکی شاہکاروں سے لطف اندوز ہونے کی فطری صلاحیت کا لازمی نتیجہ ہیں۔ وہ ادب میں تخلیقی اور تنقیدی عمل کو "ذہنی و روحانی مہم جوئی" تصور کرتی ہے لہٰذا اس کی تمام تصانیف کو عہد وکٹوریہ اور دور جدید کے فن پاروں کی تحسین و تفہیم کی شعوری کوشش کہہ سکتے ہیں۔ اس کے تنقیدی مجموعوں (The Common Reader) اور ڈائری میں ایسے مضامین اور اندراجات ہیں جنہیں فن ناول کے عظیم نقادوں کی تخلیقات کے ساتھ پیش کیا جا سکتا ہے۔ ان مضامین سے اس کے قول کی تصدیق بھی ہوتی ہے کہ "تنقید کا منصب شہ پاروں کی اعلیٰ خصوصیات کو اجاگر کرنا اور قاری کے ذہنی انبساط کا سامان بہم کرنا ہے"۔ ورجنیا وولف کو اس حقیقت کا شدت سے احساس تھا کہ انگریزی میں ناول کی تنقید کے لیے "رہنما خطوط" نہیں تھے۔ اس کے باوجود وہ ناول کو ایک عام کتاب نہیں سمجھتی۔ اس کے بقول اگر ناول کے لکھنے میں مصنف ذاتی طور پر ملوث ہوتا ہے تو حساس اور ذہین قاری بھی جذباتی طور پر اس کے واقعات اور رجال داستاں سے جذباتی وابستگی محسوس کرتا ہے۔ "کتاب (ناول) کوئی ایسی چیز نہیں جسے آپ دیکھتے ہیں بلکہ ایک طرح کا جذبہ ہے جسے آپ محسوس کرتے ہیں"۔

جدید ناول کا تصور:

ورجنیا وولف ہر بڑے فنکار کی طرح اپنے عہد کی پیداوار بھی ہے اور اس سے کچھ ماورا بھی۔ اپنے مشہور مضمون "مسٹر براؤن اینڈ مسز براؤن" میں اس نے انگریزی سماج کے بدلتے تناظر کے پیش نظر یہ دعویٰ کیا کہ۔ "دسمبر ۱۹۱۰ء کے آس پاس انسانی کردار بدل گیا"۔ اس کا خیال تھا کہ صدی کی ابتدا میں مذہب، اخلاق، سیاست اور ادب میں انقلابات کی بدولت مالک اور ملازم، میاں بیوی، والدین اولاد، استاد شاگرد غرضیکہ تمام انسانی رشتے بدل گئے۔ معاشرہ میں ان تبدیلیوں کے اثرات تخلیقی ادب پر پڑے بغیر نہیں رہ سکے۔ جازف کانریڈ اور جیمس جوائس روح عصر کا گہرا شعور رکھتے تھے لہٰذا انھوں نے ذمہ داری کے ساتھ انسانی جذبات و احساسات کی ترجمانی کی۔ اس کے برخلاف "دبستان مادیت" (Materialist School) کے نمایندہ حقیقت نگار مصنفین ــــــ ایچ۔ جی۔ ویلز، آرنلڈ بینٹ اور گالزوردی معاشرتی زندگی کی سطحی عکاسی ہی کر سکے۔

"مادی اور معاشرتی عوامل کے سہارے ناول نگاری اعلیٰ درجہ کی صحافت ہو سکتی ہے مگر وہ انسان کے باطن اور اس کی روح کی غماز نہیں ہو سکتی"۔

اپنے مشہور مضمون "جدید ناول" میں ورجنیا وولف نے لکھا کہ نئے ناول میں سادگی کے مقابلہ پیچیدگی، خارجی زندگی کی ترجمانی کے بجائے باطنی کوائف کی عکاسی اور معاشرتی طربیہ کی جگہ عام انسانی احساسات و جذبات کی ترجمانی کا میلان خوش آیند علامت ہے۔ اسے شکایت تھی کہ ہمعصر حقیقت نگار مصنفین "روح" کی بجائے "جسم" کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں اور فروعی مسائل کے غیر ضروری تفصیلات پر عرق ریزی کر کے بے حقیقت اور عارضی چیزوں کو حقیقی اور ابدی قرار دیتے ہیں۔ ایسے فنکار طربیہ، المیہ اور عشقیہ پلاٹوں میں زندگی کی ترجمانی کا دعویٰ کرتے ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ ان کی تصانیف میں "انسانی روح" کی ہمیشہ کمی محسوس کی جاتی ہے۔

ورجنیا وولف کے بقول روح عصر کا تقاضہ ہے کہ ہم اپنے باطن کا محاسبہ کریں اور داخلی کیفیات کا جائزہ لیں۔ اس صورت میں ہمیں اندازہ ہوگا کہ ہمارا ذہن صبح سے شام تک ہر قسم کے اہم اور غیر اہم بلکہ عارضی اور فضول اور محیر العقول تاثرات قبول کرتا ہے۔ وہ لاتعداد جوہری اکائیوں کی طرح ذہن و شعور کے مختلف گوشوں پر برستے رہتے ہیں۔ سچ تو یہ ہے کہ اگر فنکار صحیح معنوں میں آزادی کا دعویٰ کرتا ہے اور رسومات کا غلام نہیں تو فی زمانہ پیچیدہ زندگی کی ترجمانی کے لیے نہ تو پلاٹ کی ضرورت ہے، نہ کامیڈی اور ٹریجڈی کی اور نہ عشق و محبت کے چونچلوں کی۔ روایتی طرز فکر اور اظہار بیان سے دور جدید کے تقاضے نہیں پورے ہو سکتے:

"زندگی سجی سجائی قندیلوں کا سلسلہ نہیں بلکہ ایک منور ہالہ ہے

> جس میں ہمارا شعور ملفوف ہوتا ہے...... ہمارا فرض ہے کہ ہم اس ہمہ وقت بدلتے اور لا محدود ذہنی و باطنی زندگی کی نیرنگیوں کو بغیر خارجی عناصر کی آمیزش کے پیش کریں"۔

اس انقلابی اقدام کی زندہ مثال جیمس جوائس ہے جس کا فن روحانی خصوصیات کا حامل ہے اور جو انسان کے اندر جلتی ہوئی شمع عرفاں کی نورانی لوؤں کو ہم تک پہنچانے میں بہت حد تک کامیاب نظر آتا ہے۔ مسز وولف کے نظریات ناول میں شعور کی رو اور داخلی کیفیات پر زیادہ زور دیتے ہیں لیکن ماحول اور خارجی زندگی سے بے اعتنائی صالح ادب کے لیے کسی طور مناسب نہیں۔ دراصل حقیقت نگاروں اور نفسیاتی افسانہ نگاروں کے درمیان اختلاف کی بنیادی وجہ شدید قسم کی خارجیت یا انتہائی قسم کی داخلیت ہے۔ دونوں فریقین اپنی اپنی جگہ درست ہونے کے باوجود یک طرفہ رائے رکھتے ہیں۔ جازف کانریڈ نے پروست جیسے جید فنکار کے یہاں خواب و خیال کی لطافتوں کی کمی محسوس کی کیونکہ اس کی نثر میں جذبات واحساسات یا عقیدہ کی گرمی اور شعری آہنگ کا دور دور تک پتہ نہیں ملتا۔ یہی بات اس دبستان کے تمام فنکاروں کے بارے میں کہی جاسکتی ہے۔

جدید ناول کی ہیئت:

ورجنیا وولف کے نظریات میں ناول کی ہئیت کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ اس نے فکری اور تکنکی دونوں اعتبار سے عصری ناول میں نئے میلانات کو خوش آمدید کہا۔ اس کا خیال ہے کہ جدید ناول کو جدید ذہن کا آئینہ دار ہونا چاہیے۔ چنانچہ اس نے عہد وکٹوریہ کے روایتی ناول کے مسلمات کو رد کر کے جدید ہیئت اپنانے کی تلقین کی۔ اپنی ۷ر نومبر ۱۹۲۸ء کی ڈائری میں اس نے اپنے ناول "لہریں" (The Waves) سے بحث کرتے ہوئے ہیئت کے مسئلہ پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ اس کے بقول ہر ناول کے لیے ایک الگ سانچہ کی ضرورت ہے خود اس کی تخلیقات سے یہ بات ثابت ہو جاتی ہے کہ جس جذبہ کے تحت کوئی خاص ناول لکھا جائے اس کا سانچہ دوسرے ناولوں کے لیے موزوں نہیں ہو سکتا۔ ناول کے مواد کے سلسلہ میں ورجنیا وولف "اصول انتخاب" کے تحت "غیر ضروری، فروعی اور سطحی عناصر" کو ناول سے بالکل خارج کر دینے کی حمایت کرتی ہے۔ کچھ معنوں میں ہیئت کا مسئلہ اس کے نزدیک فلابیر

کے (Absolute Style) سے ملتا جلتا ہے۔

اپنے مضمون "تنگنائے فن" (The Narrow Bridge of Art) میں اس نے وضاحت کی کہ "اس ہیئت میں ڈرامائی کیفیت ضرور ہو گی لیکن اسے ڈرامہ نہیں کہا جاسکتا۔ اس میں شاعری کی رفعتوں کے ساتھ عام نثر کی معمولی خصوصیات بھی موجود ہوں گی۔ اس مخصوص ہیئت میں خاکہ ہوگا مگر تفصیلات نہیں ہوں گی۔ اسی ہیئت کے ذریعہ انسان کے فطرت اور مقدر کے ساتھ رشتوں اور اس کے افکار و تخیلات کا اس کے خوابوں کے ساتھ رابطہ ہوگا"۔

اگر ناول کے ڈھانچہ میں تمام انسانی احساسات، جذبات، تاثرات اور تصورات کے لیے گنجائش ہے تو پھر نفسیاتی عوامل پر ضرورت سے زیادہ توجہ اس فن کے لیے مضر ثابت ہو سکتا ہے۔ زندگی محض "احساسات و تاثرات کا منور ہالہ" ہی نہیں بلکہ بقول ولیم جیمس "انسانی رشتوں کا ہالہ" بھی ہے۔ بد قسمتی سے ورجنیا وولف اور شعور کی رو کے دوسرے مشاہیر جو خارجیت پر داخلیت کو ترجیح دیتے ہیں اور ناول کو نفسیاتی حقائق کی تلاش کا سفر تصور کرتے ہیں، ناول کو وسعت دینے کے بجائے داخلیت کے حصار میں گرفتار کر دیتے ہیں۔

ناول کی تنقید میں ورجنیا وولف اپنے نامور پیش رووں ــــ ہارڈی، ہنری جیمس اور کانریڈ کی روایات پر قائم نظر آتی ہے۔ اپنے ناولوں میں وہ تکنکی جدت سے کام لیتی ہے مگر اپنے تنقیدی مضامین میں انسانی فطرت اور انسانی قدروں پر زور دیتی ہے۔ اٹھارہویں اور انیسویں صدی کے ناول نگاروں پر تبصرہ کرتے ہوئے اس نے "انسانی معیار" ہی مد نظر رکھا ہے۔ اس لحاظ سے طامس ہارڈی اور جازف کانریڈ پر اس کے مضامین شاہکار کی حیثیت رکھتے ہیں۔ وہ ان دونوں مصنفوں کو "روحانی اقدار کے حامل فنکار" تصور کرتی ہے اور ان کے ناولوں کو انسانی ذہن کی بہترین پیداوار قرار دیتی ہے۔ ہارڈی پر اپنے مضمون میں ورجنیا وولف نے اعتراف کیا ہے کہ اس نے فن ناول کو عظمت بخشی ہے۔ وہ ہمیں یاد دلاتی ہے کہ ہارڈی کے نزدیک ناول نہ تو تفریح کا ذریعہ ہے اور نہ بحث و مباحثہ کا آلہ۔ یہ درحقیقت انسانی زندگی میں عورت مرد تعلقات پر سچے تاثرات کا اظہار ہے:

> "اگرچہ ہارڈی کے یہاں جین آسٹن کی فنی شائستگی، میریڈتھ کی بذلہ سنجی اور تالستائے کی عظیم ذہنی و تخلیقی صلاحیتوں کی کمی محسوس ہوتی ہے

لیکن ہمیں یہ نہ بھولنا چاہیے کہ وہ انگریزی ادب میں شیکسپیر کے بعد دوسرا بڑا
المیہ نگار ہے۔اس کے ناولوں کے مطالعہ سے ہم اپنی تنگ نظریوں اور کم
ظرفیوں سے بلند ہو کر انسان اور اس کے مقدر کی عبرتناک آویزشوں کا
ڈرامہ دیکھتے ہیں۔ہارڈی کے ناول کائنات میں انسانی زندگی کا منظر نامہ پیش
کرتے ہیں جن سے ایک عظیم تخیل، شاعرانہ ذکاوت اور شرافت نفسی کا
انکشاف ہوتا ہے"۔

ورجنیا وولف نے ۱۹۲۴ء میں کانریڈ کی موت پر جو خراج تحسین پیش کیا وہ اس کی تنقیدی بصیرت کی عمدہ مثال ہے۔اس نے پولینڈ نژاد ناول نگار کی انگریزی فکشن میں خدمات کا دل کھول کر اعتراف کیا ہے اور اس کی بین الاقوامی شہرت کو حق بجانب قرار دیا ہے۔اس کے بقول انگریز قارئین معاشرتی طربیہ کے ایسے دلدادہ رہے ہیں کہ انھیں کانریڈ جیسے فلسفیانہ ذہن اور بلیغ کائناتی بصیرت رکھنے والے ادیبوں سے دلچسپی نہیں ہو سکتی لیکن حقیقت یہ ہے کہ بحری مہمات پر مبنی اس کے بیشتر ناول انسانی مقدرات کی عارفانہ تفسیر پیش کرتے ہیں۔وہ اپنے مرکزی کرداروں کی داخلی کشمکش سے زندگی کے ان تاریک پہلوؤں سے ہمیں آشنا کرتا ہے جو قاری کے لیے سربستہ راز حقائق رہے ہیں:

"کانریڈ کے صفحات کھولتے ہی ہمیں کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے
جیسا آئینہ کے سامنے آکر ہیلن (Helen) محسوس کرتی ہوگی کہ چاہے وہ
کچھ بھی کرے، اسے کوئی معمولی عورت نہیں کہہ سکتا"۔

روسی نظریۂ ناول کی حمایت:

ورجنیا وولف کا مشہور مضمون "روسی نقطہ نگاہ" (The Russian Point of View) جس میں انگریزی اور روسی ناول کا معروضی جائزہ لیا گیا ہے، فکشن کی نظریاتی تنقید میں ایک اہم اضافہ ہے۔مصنفہ کے نزدیک روسی زبان سے عدم واقفیت کے باوجود دونوں ملکوں کے افسانوی شاہکاروں کے تراجم ثابت کرتے ہیں کہ وہ قومی مزاج سے ہم آہنگ ہیں۔

انگریزی ناول بنیادی طور پر "معاشرتی طربیہ" (Comedy of Manners)

کے نمونہ پر لکھے گئے ہیں۔چند اہم فنکاروں کو چھوڑ کر انگریز ناول نگاروں کی اکثریت لذت پسندی، رومان اور کہانی کے طربناک انجام پر زیادہ توجہ صرف کرتے رہے ہیں۔اس کے برخلاف روسی ناول کی سب سے اہم خصوصیت وہ سوز و گداز اور بلیغ افسردگی ہے جو انگریزی ناول میں خال خال ملتی ہے۔دستووسکی کے ناولوں پر تبصرہ کرتے ہوئے ورجنیا وولف نے کہا ہے کہ اس کے ناولوں میں گہرائی اور گیرائی کا اندازہ کچھ وہی لوگ لگا سکتے ہیں جو نہ صرف زندگی کے نشیب و فراز سے واقف ہیں بلکہ گردابوں اور طوفانوں کا بھی تجربہ رکھتے ہیں۔ "جرم و سزا" (Crime & Punishment) اور "کرمازوف برادران" (The Brothers Karmazov) ایسے ناول ہیں جن میں تمام تر انسانی روح کی کار فرمائیاں ہی نظر آتی ہیں۔جہاں تک تالستائے کا تعلق ہے ورجنیا وولف اس کے ناولوں میں ذہنی و روحانی بلندیوں اور اس کی انسانیت نواز فنکارانہ عظمتوں کی قائل ہے۔اس کے بقول جب تالستائے زندگی کے سربستہ راز اپنے فن کے ذریعہ ہم پر منکشف کرنے کی کوشش کرتا ہے تو گویا حیات و کائنات کے باہمی رشتے خود بخود ہم پر منکشف ہونے لگتے ہیں:

"جس طرح دستووسکی کے یہاں "روح" کی ہمہ جہت کار فرمائی
نظر آتی ہے اسی طرح تالستائے کے یہاں "زندگی" اپنی تمام جلوہ سامانیوں
کے ساتھ موجود ہے۔ہر خوبصورت پھول کی پنکھڑی سے "ہم کیوں جئیں؟"
کہ بچھو چپکے ہوئے ہیں۔اس کی ہر کتاب کے درمیان کوئی نہ کوئی Pierre
یا Levin ("جنگ اور امن" ناول کے مرکزی کردار) ملتا ہے جو زندگی کے
تمام تجربوں کو سمیٹ کر دنیا سے گزر جاتا ہے اور اس کی لذتوں سے لطف
اندوز ہوتے ہوئے بھی زندگی کے مفہوم اور اس کی معنویت سے ناآشنا نہیں
رہتا۔تالستائے کے ناولوں میں خوشیوں کے ساتھ اندیشوں کے جو عناصر
شامل ہیں ان کی بدولت وہ ہمیں کبھی اپنی طرف گرویدہ بھی کرتا ہے اور ہمیں
بدول بھی کرتا ہے"۔

ورجنیا وولف کو انگریزی ناولوں کی سطحی رومانیت، خارجی فطرت نگاری، رقص و موسیقی سے مملو مناظر اور طربیہ اختتام کے برعکس روسی ناولوں میں انسانی زندگی کا فلسفیانہ پہلو، پر قابل فلسفہ حیات اور کائنات میں روحانی نظام کی کار فرمائی نظر آتی ہے۔اس کا خیال ہے

کہ مستقبل میں ناول کو محض تفریح یا وقت گزاری کے لیے نہیں بلکہ مخلوق خدا کی روحانی تربیت کے لیے استعمال کیا جاسکتا ہے۔اس صنف میں تمام دیگر اصناف کی خوبیاں سموئی جانی چاہیے اور فنکار کو خارجی ماحول کے ساتھ داخلی کیفیات کی ترجمانی لازمی طور پر کرنا چاہیے۔

تاریخی اہمیت:

ورجنیاوولف نے اپنے زمانہ میں ابھرتے ہوئے ناول نگاروں کا معروضی جائزہ لے کر اپنے مخصوص معیار سے ان کا مقام متعین کرنے کی کوشش کی۔اس نے نہایت ایمانداری سے اپنے ادبی حلقہ کے ناول نگار ای۔ایم۔فارسٹر کے متعلق لکھا کہ وہ عظیم فنکاروں میں نہیں شمار کیا جاسکتا کیونکہ اس کے ناولوں میں معاشرتی تاریخ اور اخلاقیت کا ہی غلبہ نظر آتا ہے۔ عصری تنقید پر تبصرہ کرتے ہوئے اس نے لکھا کہ یہ دور ڈرائیڈن، جانسن اور آرنلڈ جیسے نقاد نہیں پیدا کر سکتا کیونکہ آج تبصرہ نگار تو بہت ہیں مگر نقاد نہیں نظر آتے.... دوسرے لفظوں میں ہمارے درمیان لاکھوں باصلاحیت پولیس مین موجود ہیں لیکن کوئی "منصف" نہیں۔

ورجنیاوولف انگریزی ادب کی تاریخ میں نقاد سے زیادہ تخلیقی فنکار کی حیثیت سے پہچانی جاتی ہے۔اس کے پیشرووں میں ہارڈی، ہنری جیمس، کانریڈ وغیرہ نے فن ناول کے بیشتر مسائل اور اس کے ادبی جمالیاتی پہلووں پر سیر حاصل تبصرے کیے تھے۔ان مشاہیر کے علاوہ اس نے فرانسیسی اور روسی ناول سے بھی استفادہ کیا۔چونکہ وہ ایک حساس قاری کی ذہانت اور تخلیقی فنکار کا دل و دماغ بھی رکھتی تھی لہذا اس کی تنقید میں مخصوص قسم کی تازگی اور شگفتگی کا احساس ہوتا ہے۔"جدید فکشن" کے علاوہ اس کے تجزیاتی مضامین اپنی جامعیت اور معنویت کے اعتبار سے ناول کی تنقید میں اہم کارنامے تصور کیے جاتے ہیں۔

باب چہارم

مشاہیر کے تخلیقی شاہکار

بالزاک:

یورپ کے دوسرے ممالک کی طرح انیسویں صدی میں فرانسیسی ناول نے ترقی کی جو منزلیں طے کیں وہ ہر اعتبار سے قابل لحاظ ہیں اور بلا شبہ اس میں بالزاک کا بڑا حصہ ہے۔بالزاک نہ صرف اپنے معاصرین بلکہ مغربی ناول نگاروں کی صف میں سب سے زیادہ ممتاز فنکار ہے۔اپنی تخلیقی ذہانت اور فکری جامعیت کے پیش نظر وہ تمام معاصرین میں سب سے زیادہ منفرد نظر آتا ہے۔وہ اس روح عصر (Zeitgeist) کا ترجمان ہے جس نے وکٹر ہیوگو((Victor Hugo ژروج ساں (George Sand) اور اسٹینڈ ہال (Stend Hal کو جنم دیا تھا۔انیسویں صدی عام طور پر فرانسیسی ادب میں رومانی رجحانات کے احیاء کا زمانہ سمجھا جاتا ہے لیکن صنفِ ناول کی حد تک اس میں وہ ملے جلے دھارے یعنی عینیت پسندی (Idealism) اور حقیقت نگاری (Realism) ساتھ ساتھ بہتے نظر آتے ہیں۔وکٹر ہیوگو کو اوائل صدی کے مشہور ناول نگاروں میں شمار کیا جاتا ہے۔اس کا ناول "ناتردم دی پارس" (Notre Dame De Paris) پندرہویں صدی عیسوی کے پیرس کا رومانی خاکہ ہے جس میں اس دور کے عمائدین وامراء کے علاوہ تاجروں، مزدوروں اور عام شہریوں کی زندگی ابھر کر ہمارے سامنے آتی ہے۔ہیوگو کا شاہکار ناول "غریب لوگ" (Les Miserables) اپنے دور کے سماج کا آئینہ ہے جس میں مختلف معاشرتی عناصر کچھ اس طرح جھلکتے ہیں کہ ہم ہیوگو کی فلسفیانہ ژرف نگاہی کے ساتھ اس کے فنی کمال کے بھی قائل ہو جاتے ہیں۔یہ امر قابل غور ہے کہ ہیوگو نے "ادب برائے ادب" یا "ادب برائے زندگی" کی عام تحریکوں سے ہٹ کر "ادب برائے انسانیت" کی تلقین کی۔ژورج ساں عینی مکتب فکر کی دوسری اہم ناول نگار ہے جس نے روسو کے زیر اثر اپنی ادبی زندگی شروع کی۔اس کے ہاں ابتدائی ناولوں میں شادی بیاہ، مرد عورتوں کے تعلقات اور سچی محبت کی پاکیزگی ملتی

ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ژورژ ساں کے ہاں عینیت اور واقعیت پسندی دونوں کچھ اس طرح شیر وشکر ہوئے ہیں کہ ہم اس کے ناولوں میں زندگی کی شعریت اور رومانی کیفیات کا عکس ہر جگہ محسوس کر سکتے ہیں۔ بالزاک کے منظر عام پر آنے سے پہلے اسٹینڈ ہال نے اپنے شاہکار ناول "سرخ وسیاہ" (Le Rouge et La Noir) کے ذریعے مغربی دنیا کو حقیقت نگاری کے نئے اسالیب سے روشناس کرادیا تھا۔

بالزاک کی تصانیف اس عظیم ادبی روایت کے علاوہ اس نفسیاتی تبدیلی کی بھی آئینہ دار ہیں جو سترہویں صدی کے اواخر سے فرانسیسی ادب میں نمایاں ہوئی تھی۔ اس تحریک کو ہم فلسفہ دے کارت (Cartesianism) کی جگہ جدید تجرباتی فلسفے کی کامیابی سے موسوم کر سکتے ہیں۔ موخرالذکر مدرسے کے ایک اہم رکن دِدرو (Diderot) نے یہ خیال ظاہر کیا تھا کہ ہمارے خارجی حالات اور سماجی ماحول کا ہماری اخلاقی زندگی سے گہرا رشتہ ہے اور ہم اپنی سماجی اور خاندانی زندگی میں ان اثرات سے بے نیاز نہیں رہ سکتے۔ اس نقطۂ نظر سے ادب میں عام انسانوں کے سطحی مطالعے کی بجائے افراد کے مطالعے کو اہمیت دی جانے لگی۔ انیسویں صدی کے فرانسیسی ادب میں یہ امر خاص طور پر واضح ہے کہ سماجی حالات، قومی ونسلی خصوصیات اور تاریخی واقعات کا انسانی کردار پر گہرا اثر پڑتا ہے۔

بالزاک نے انسانوں کو "سماجی جانور" (Social Animal) ان معنوں میں سمجھا کہ افراد زندگی کی تگ ودو میں اپنی نجی خواہشات کی تکمیل اور مفادات کے حصول کے لیے ہمیشہ کوشاں رہتے ہیں اور یہ جدوجہد بالآخران کے کردار کو ایک مخصوص سانچے میں ڈھال دیتی ہے۔ یہ بات واضح رہے کہ ابتدائی دور کی رومانیت کے بعد بالزاک نے اس تحریک کے خلاف مستقل جہاد کیا اور اس کی فراریت پسندی، سماج بیزاری اور فرد پرستی کے خلاف سخت رد عمل پیش کیا۔ اس کے معنی یہ بھی نہیں کہ وہ "معروضیت" کا علمبردار ہو گیا۔

گو بالزاک کے ہاں خارجی عوامل کی کارفرمائی ہر جگہ نمایاں ہے لیکن ہم اس کے اہم کرداروں کے مطالعے کے بعد اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ خارجی حالات وکیفیات بالزاک کے لیے کوئی جامد حیثیت نہیں رکھتیں۔ وہ ژولا (Zola) کی طرح مجرد حقیقت نگاری کا بھی قائل نہیں ہے۔ وہ اپنے مواد کا غلام نہیں بلکہ ایک عظیم فنکار کی طرح اپنے مواد کا انتخاب کر کے فنی کمال حاصل کرتا ہے۔ اس کی تخلیقات میں اس کی شخصیت کا رنگ اور جوہر ہر جگہ نمایاں نظر آتا

ہے۔ چنانچہ اس نے اپنے ایک خط میں ژورژ ساں کو لکھا تھا:

"تم انسانوں کو ایسے پیش کرتی ہو جیسے انھیں ہونا چاہیے
...... میں انھیں ایسے پیش کرتا ہوں جیسے وہ خود ہیں یعنی میں ان کی حماقتوں اور بدہیئتوں کو بھی نمایاں کرتا ہوں"۔

اس رُاہبے کے باوجود بالزاک نے اپنے کرداروں کو خالص جذباتی انداز میں نہیں پیش کیا ہے بلکہ اس کے ہاں بے لگام جذبے کی کارفرمائیاں بھی مخصوص سماجی پس منظر میں فطری معلوم ہوتی ہیں۔ بالزاک نے "جذبے" (Passion) کو غیر سماجی قوت تصور کیا ہے اور یہی اس کی جدت کا راز ہے۔ اس سے قبل فرانسیسی ناول نگاروں مثلاً پریوست (Prevost) اور روسو (Rousseau) کے ہاں جذبہ وعقل میں کشمکش کے طور پر ایک یا دو افراد متاثر ہوتے ہیں۔ بالزاک کے ہاں جذبات کے زیر اثر ایسے حلقوں میں بربادی آتی ہے جس کا گمان بھی نہیں کیا جاسکتا۔ "بیرن ہیولٹ" (Baron Hulot) کی عیاشی اور "کوزن بت" (Cousin Bette) کی جذباتیت بالآخر سارے خاندان کی بربادی کا موجب بنتی ہے۔ بالزاک "خاندان" کو سماج کی ایک اہم اکائی تصور کرتا ہے۔ اس کے بقول خاندان ہمیشہ انسانی سماج کی بنیاد رہے گا کیونکہ ماضی میں جب کبھی خاندان درہم برہم ہوئے سماج میں لازمی طور پر انتشار پیدا ہوا۔

بالزاک کے ناولوں کو اچھی طرح سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ اس کے فن پر فرانسیسی انقلاب کے اثرات کا بھی جائزہ لیا جائے۔ انیسویں صدی کے نصف اول میں اگر ایک حلقہ انقلاب کو قبول کرتے ہوئے اس کی برکتوں کا قائل تھا تو دوسرا طبقہ اس کے مضر اثرات سے بے حد خائف رہا۔ سن بلوغ کو پہنچ کر بالزاک نے بھی انقلاب کے فوائد کو قبول کرنے سے انکار کر دیا۔ اس کا خیال تھا کہ انقلاب کے بعد فرانسیسی کلیسا کی کمزوری، شہنشاہیت اور جاگیرداری کا خاتمہ درحقیقت فرانس کی تاریخ کا المیہ تھا۔ بالزاک کے نزدیک فرانسیسی انقلاب کا سب سے مضر پہلو یہ تھا کہ اس کے بطن سے ایک ایسا سماج ابھرا جس میں مملکت سے وفاداری رکھنے والوں اور خاندان کو معاشرے کی ایک اکائی سمجھنے والوں کی جگہ حریص، شکی اور بے ضمیر افراد منظر عام پر آئے جن کے محرکات وجذبات بنیادی طور پر سماج دشمنی اور انانیت پر مبنی تھے۔

بالزاک نے فرانسیسی انقلاب کے بعد سماجی، اخلاقی، سیاسی اور معاشی زندگی میں تبدیلیوں کا غائر نظر سے مطالعہ کیا تھا۔ اس نے قدیم جاگیردارانہ نظام کے زوال کے ایسے مناظر دیکھے تھے جو ہر انحطاط پذیر معاشرے میں ظاہر ہوتے ہیں۔ نئے اُبھرتے ہوئے سماج میں انانیت اور خود غرضی کے ساتھ دولت کی ہوس اس قدر بڑھ گئی تھی کہ لوگوں کو اعلیٰ انسانی قدروں کی قطعاً پرواہ نہیں رہی تھی۔ عظیم ادبی وراثت اور فلسفیانہ و تاریخی مطمحِ نظر کے علاوہ فرانسیسی انقلاب نے بالزاک کو ایسا مواد فراہم کیا کہ وہ بالآخر اپنے دور کا سب سے بڑا ناول نگار ثابت ہوا۔ یورپ کے ناول نگاروں میں بالزاک کی اہمیت کا اندازہ اس امر سے لگایا جاسکتا ہے کہ اس نے بہت بڑے پیمانے پر تقریباً نصف صدی کے فرانسیسی سماج کی عکاسی کا بیڑا اٹھایا۔ پیرس کے علاوہ دوسرے شہروں، قصبوں اور دیہاتوں کی اخلاقی اور معاشرتی زندگی کے لازوال خاکے اس کے ناولوں کی وسیع بساط پر نظر آتے ہیں۔ بالزاک کا خیال تھا کہ انیسویں صدی کا فرانس ناول نگاری کے لیے بہترین موضوعات فراہم کرسکتا ہے کیونکہ سرزمین فرانس پر مغربی تہذیب کے ایسے ڈرامے وقوع پذیر ہوئے کہ جن کے اثرات سے کوئی فنکار بے نیاز نہیں رہ سکتا تھا۔

(۲)

"باغی" (Les Chouans) بالزاک کا پہلا اہم ناول ہے جس میں قصباتی زندگی اور عوام کی بدحالی کا عمدہ خاکہ ملتا ہے۔ یہ ناول دراصل فرانسیسی صوبہ برٹنی (Brittany) کے دورِ انقلاب کی تاریخ ہے۔ اس کامیابی سے بالزاک کے حوصلے بڑھے اور اس نے شب و روز کام کرنا شروع کردیا یہاں تک کہ وہ ہفتوں کمرے میں پڑے ہوئے پردوں کے پیچھے شمع کی روشنی میں خونِ جگر جلا جلاکر ان ناولوں کی تخلیق کرتا رہا جنہیں ہم "انسانی طربیہ" (Human Comedy) کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔ کبھی کبھار اس جان لیوا کام سے وقت نکال کر بالزاک پیرس کی گلیوں کی سیر کرتا یا دور دراز شہروں اور قصبوں کی سیاحت کے لیے چلا جاتا۔ ایسی ہی سیاحتوں کے دوران ۱۸۳۳ء میں سینٹ پیٹر سبرگ (St. Peters-burg) میں پولینڈ کی ایک خاتون ایولن ہانسکا (Eyelyn Hanska) سے اس کا معاشقہ ہوگیا۔ وہ بالزاک کے ناولوں کی بڑی مداح تھی مگر شادی کے لیے آخر وقت تک رضامند نہ ہوئی۔ بالآخر جب مارچ ۱۸۵۰ء میں دونوں رشتۂ ازدواج میں منسلک ہوگئے تو بالزاک اپنے

قرضوں سے عہدہ برآ ہوا اور اپنی ادبی عظمت سے بے حد مسرور تھا مگر قسمت کا فیصلہ کچھ اور ہی تھا۔ پانچ مہینے بعد اس کی بیوی کا انتقال ہوگیا۔ "انسانی طربیہ" کا عنوان بالزاک نے ۱۸۲۹ء میں قائم کیا اور اسی عنوان سے اس نے تمام گذشتہ اور آئندہ افسانوی تصانیف کو وابستہ کردیا۔ اگر خالص تکنکی نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ "انسانی طربیہ" کی تشکیل میں نہ تکمیل ہے اور نہ توازن چند مخصوص کردار بیشتر ناولوں میں ملتے ہیں لیکن ہر کہانی اپنی جگہ پر مکمل ہے۔ اگر بالزاک کی زندگی وفا کرتی تو شاید وہ اپنے ناولوں کو نظم و ضبط کے ساتھ ایک عظیم فنی کارنامہ کا جزو بناتا مگر ایسا ممکن نہ ہوسکا۔

بالزاک نے فرانسیسی انقلاب سے لے کر ۱۸۴۰ء تک پچاس سال کی فرانسیسی زندگی اور سماجی حالات کا جائزہ اپنے ناولوں میں کچھ اس طرح لیا ہے کہ اس عجائب خانہ کی ہر تصویر اور ہر نقش اس کے زورِ قلم اور قوتِ متخیلہ پر دلالت کرتے ہیں۔ مصنف نے نہ صرف اپنے کرداروں کے محرکات اور فلسفۂ حیات پر روشنی ڈالتے ہوئے اچھے کرداروں کی خوبیاں اجاگر کی ہیں بلکہ اس نے تصویر کا دوسرا رخ پیش کرتے ہوئے برے کرداروں کی شر پسندیوں جعل سازیوں اور بدقماشیوں کو بھی طشت ازبام کیا ہے۔ فرانس کی سماجی تاریخ مرتب کرنے میں بالزاک نے پیشہ ور مورخین کا طریقہ اختیار کیا ہے۔ "انسانی طربیہ" اپنے تمام نقائص کے باوجود فرانسیسی تاریخ کی ایک اہم دستاویز ہے۔ بالزاک نے ادب میں تاریخ نگاری کا حق ضرور ادا کیا ہے مگر اس کا مقصد نہ تو تاریخ نویسی تھا اور نہ اس کی نگاہیں محض اپنے زمانے تک محدود تھیں۔ "انسانی طربیہ" میں اس دور کی معاشرتی زندگی کی عکاسی کے علاوہ بعض ان مسلمات سے آگاہی کا ثبوت بھی ملتا ہے جو انسانی فطرت کے مطالعے سے ابھرتے ہیں۔

بالزاک کا وژن دراصل ماہر حیاتیات (Biologist) کا وژن ہے۔ اس کا قول ہے کہ "سب سے پہلے "انسانی طربیہ" کا خیال مجھے خواب کی شکل میں نظر آیا اور خود یہ خیال میرے اندر انسانی زندگی اور حیوانی زندگی کے تقابلی مطالعے کے بعد پیدا ہوا"۔ بالزاک کے نزدیک تمام ذی روح مخلوقات حیوانی زندگی کی بدلی ہوئی اشکال ہیں اور ان میں یہ تبدیلی ماحول کے اختلاف سے پیدا ہوتی ہے۔ انسان کا حال بھی حیوانات سے کچھ زیادہ مختلف نہیں۔ "سماج انسان کو بناتا ہے اور وہ جس سماجی حلقے میں رہتا ہے اسی کے مطابق ترقی کرتا ہے۔ چنانچہ دنیا میں اتنے ہی انواع واقسام کے انسان موجود ہیں جتنے کہ علم حیوانات میں جانور" اس مماثلت کے

باوجود انسانوں اور جانوروں میں سب سے بڑا فرق یہ ہے کہ انسان ماحول میں تبدیلی کے ساتھ بدلتا رہتا ہے۔ایڈتھ وہارٹن (Edith Wharton) کا خیال ہے کہ بالزاک سب سے پہلا ناول نگار ہے جس نے اپنے کرداروں کے مادی حالات پر حد سے زیادہ توجہ دی اور نہایت جامع انداز میں ان تمام اثرات کا جائزہ لیا جن سے کرداروں کی شخصیت متعین ہوتی ہے۔اس کے ہاں محلوں، گلیوں، سڑکوں، اور مکانوں کی تفصیلات خاص اہمیت کی حامل ہیں۔بالزاک نے بجا طور پر کہا ہے کہ کچھوے کی فطرت کو اچھی طرح سمجھنے کے لیے اس کے خول (Shell) کا جائزہ لینا ازبس ضروری ہے۔اس سلسلے میں دوسری اہم بات یہ ہے کہ بالزاک اپنے کرداروں کو پیش کرتے ہوئے ان کے معاشرتی ومادی حالات کو بھی مدنظر رکھتا ہے۔اس کے ناولوں میں کرداروں کی وراثت، آمدنی کے ذرائع، پیشوں کا انتخاب اور مذہب اور حکومت کے متعلق ان کے تاثرات قابل لحاظ ہیں۔"یوژین گراندے" (Eugene Grandet) کا المیہ اس کے باپ کا بخل اور اس جزرسی کا نتیجہ ہے۔پیرس میں آکر راستگنک (Rastignec) نے اخلاقیات کو بالائے طاق رکھ دیا کیونکہ اس کے اردگرد درمیانی طبقے کے نودولتیے نمائش، تعیش اور ترقی کے لیے ہر قسم کی جائزوناجائز کوشش کو روا رکھتے اور اپنے مقصد کے حصول کے لیے ہر قیمت ادا کرنے پر تیار رہتے تھے۔

(۳)

بالزاک کے عظیم ناولوں میں اس کی شخصیت، اس کی افتاد طبع اور خاندانی حالات کے علاوہ اس کی روحانی کیفیات کا بھی عکس نظر آتا ہے۔اس کا وژن ان تمام اشخاص، مقامات اور جزئیات کا احاطہ کرلیتا ہے جس سے دنیا بھری پری، حسین اور رنگین بھی دکھائی دیتی ہے اور کریہہ، دلخراش اور بدہئیت بھی۔وہ جب تصویر کے دونوں رُخ دکھاتا ہے تو مقصد صرف یہی ہوتا ہے کہ زندگی کی خلاقانہ ترجمانی کا حق ادا کرسکے نہ کہ محض حسین رخ پیش کرکے رومانی فضا پیدا کی جائے اور کریہہ رخ دکھا کر زندگی کے حوصلے چھین لیے جائیں۔ڈکنس کے ہاں سنہری صبح اور جارج ایلیٹ کے ہاں طویل شام کا احساس ناگزیر ہے۔جین آسٹن کے صفحات میں بہار ٹھہری ہوئی نظر آتی ہے مگر شارلٹ برانٹی کے ہاں مستقل خزاں کا گماں ہوتا ہے۔"انسانی طربیہ" میں دھوپ چھاؤں کی اپنی جاذبیت ہے۔یہ تو پس منظر کی

بات ہوئی۔اب ذرا آگے بڑھیے تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ بالزاک ہمیں کسی عظیم الشان قلعے کے قطار اندر قطار راستوں کی سیر کراتے ہوئے ایسی بھول بھلیاں میں لے جاکر چھوڑ دیتا ہے جہاں سے باہر نکل آنا آسان کام نہیں۔حق تو یہ ہے کہ بالزاک کو خود بھی کارجہاں کی درازی کا صحیح اندازہ نہیں تھا اور وہ خود اپنی بنائی ہوئی بھول بھلیاں میں ایسا کھویا رہا کہ آخر دم تک اس سے باہر نہ نکل سکا۔

۱۸۲۹ء میں بالزاک نے اپنے مختلف ناولوں کو دانتے کے "طربیہ خداوندی" (Divine Comedy) کے جواب میں "انسانی طربیہ" (Human Comedy) کا عنوان دیا اس کے بعد اس نے جتنے ناول لکھے وہ سب ایک ہی سلسلے کی کڑی ہیں۔مصنف نے اس عام عنوان کے تحت ذیلی عنوان قائم کرلیے تھے جن کے تحت آئندہ اس کی تخلیقات شائع ہوتی رہیں۔بالزاک نے اپنے ناولوں کے دو خاص حصے کیے ہیں:

۱۔معاشرتی مطالعے (Etudes De Moeurs)

۲۔فلسفیانہ مطالعے (Etudes Philoso phiques)

فلسفیانہ مطالعے کے تحت دو ناول "La Peau De Chagrin" اور "La Recherche Dela Absolu" اور دو صوفیانہ ناول (Mystic Novel) "Louis Lambert" اور "Seraphita" ہیں ان کے علاوہ ایک اور تصنیف "وادی کا لیس" ہے جسے بالزاک نے "دیہاتی مناظر" کے ناولوں میں شامل کیا ہے مگر جو ایک حد تک نیم مذہبی اور نیم صوفیانہ خصوصیات کی حامل ہے۔یہ ناول ۱۸۳۱ء اور ۱۸۳۵ء کے درمیان لکھے گئے۔ان کے مرکزی کردار ناساعد حالات سے تنگ آکر معرفت اور مسرت کی تلاش میں سرگرداں نظر آتے ہیں مگر انھیں کوئی خاص کامیابی حاصل نہیں ہوتی۔

بحیثیت ناول نگار بالزاک کی تخلیقی قوت اور زور تخیل سے انکار ممکن نہیں اس کے ناولوں میں ہمیں چند کرداروں کی زندگی کے گرد ساری کائنات گھومتی نظر آتی ہے ہنری جیمس کا قول ہے کہ ہم عصر فرانسیسی زندگی سے متعلق جس قدر حوالے اور شہادتیں "انسانی طربیہ" میں موجود ہیں وہ شاید تاریخ کی کتابوں میں بھی مشکل سے دستیاب ہوں۔مگر بالزاک کا کمال یہ ہے کہ اس کے ناول واقعات کی کھتونی نہیں بلکہ انسانی تہذیب کے ایک خاص دور کی نایاب دستاویزات ہیں۔اپنے زور تخیل سے وہ ہر طرح کے واقعات قلم بند کرتا ہے اور ہر قسم کے

حالات سے باخبر نظر آتا ہے۔ بالزاک کے ہاں تاریخی جغرافیائی، نسلی، معاشی اور معاشرتی حقائق نالوں کے سمندر میں لہروں کی طرح ٹھاٹھیں مارتے دکھائی دیتے ہیں ان کا مجموعی تاثر زندگی کا وہ مد و جزر ہے جس کا احاطہ کسی معجز نگار قلم ہی کے ذریعے ممکن ہے۔

قوت تخیل کے ساتھ بالزاک میں مشاہدے کی غیر معمولی قابلیت بھی موجود تھی۔ وہ جب کسی موضوع پر قلم اٹھاتا تو پہلے اس کی نسبت پوری معلومات اور واقفیت بہم پہنچاتا تھا۔ معاشرتی زندگی سے متعلق مختلف قسم کے خیالات ہر وقت اس کے ذہن میں گونجتے رہتے تھے اور جب وہ لکھنے بیٹھتا تھا تو ان منتشر خیالات کو مجتمع کر لیتا تھا۔ اس کا مشاہدہ گہرا اور واضح تھا۔ بہ الفاظ دیگر وہ کرداروں کی روح میں بھی اتر سکتا تھا اور خارجی طور پر بھی انھیں پیش کر سکتا تھا۔ جب وہ کسی کردار کی نقش گری کرتا تو خارجی جزئیات کے پہلو بہ پہلو تمدنی زندگی کے مختلف مظاہر کی بھی عکاسی کرتا تھا۔ یہ صحیح ہے کہ بالزاک اپنے ناولوں میں مرکزی کرداروں کی صرف ایک ہی نمایاں خصوصیت کو بڑھا چڑھا کر بیان کرتا ہے مثلاً ایلو کی عیاشی، گراندے کی کنجوسی، کوزین پوں کا نادر اشیاء جمع کرنے کا خبط۔ گوریو کی اولاد سے محبت اور گوب ہک کی دولت پرستی۔ انگریزی ڈرامہ نگار مارلو (Marlowe) اور بن جانسن (Ben Jonson) کے ہاں ایسے کردار کثرت سے ملتے ہیں جو ایک ہی جذبے سے مغلوب ہیں۔ اس کا انجام المناک بھی ہو سکتا ہے اور طربناک بھی لیکن بالزاک کے کرداروں اور اس کے ناولوں کی فضا میں المیہ یا طربیہ کا احساس ختم ہو جاتا ہے کیونکہ بالزاک بنیادی طور پر زندگی کا ترجمان ہے، محض کسی خاص جذبے کا نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہمیں اس کے ہاں زندگی کے دونوں رخ نظر آتے ہیں۔

بالزاک کے کرداروں کے مطالعے کے بعد پڑھنے والے کا عام تاثر یہ ہوتا ہے کہ فرد کے مقدمے کو معاشرہ متعین کرتا ہے اور فرد اپنی زندگی کے ممکنات کو معاشرے کے اندر رہ کر ہی حاصل کر سکتا ہے۔ معاشرے کے اندر افراد کے تعلقات کا تعین زندگی کی کشمکش سے پیدا ہوتا ہے تاہم بالزاک کو ہم جبریت کا علمبردار نہیں کہہ سکتے۔ اس لیے کہ وہ خدا کی ذات اور مسیحیت کی تعلیم پر ایمان رکھتا تھا۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ اس نے ذات باری کے وجود کو ثابت کرنے کے لیے ایک کتاب بھی لکھی تھی جس کا نام "مطلق کو تلاش" (La Recher-che De L'Absolu) ہے اس کا عقیدہ تھا کہ مذہب اور روحانیت کے بغیر انسان کو کبھی

ذہنی سکون اور قلبی اطمینان میسر نہیں آ سکتا۔ بالزاک نہ صرف اپنے دور کا مزاج داں تھا بلکہ اس نے اپنے گرد و پیش کی زندگی پر بھی فلسفیانہ نگاہ ڈالی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ اس کے ناولوں میں فلسفیانہ اور عمرانی مباحث قصوں کے تانے بانے میں ہر جگہ ملتے ہیں۔ اس کے ہاں انسانی کردار، جذباتی پس منظر اور عمل کا اظہار کچھ ایسے پر اعتماد طریقے اور ایسی معروضیت کے ساتھ ملتا ہے کہ ہم محسوس کرنے لگتے ہیں کہ انسانیت کے متعلق ہماری بصیرت میں اضافہ ہوا ہے۔

(۴)

بالزاک کی رومانیت اس کی واقعیت نگاری کے باوجود ہر جگہ جھلکتی ہے۔ یہ فرانسیسی ناول کی عظیم روایت اور بالزاک کے نظریۂ فن کا تقاضہ ہے کہ اس کے ہاں رومانیت اور حقیقت نگاری کا امتزاج بدرجۂ اتم ملتا ہے۔ اس کے ہاں کردار اور ان کے اعمال عموماً انسانی سطح سے زیادہ بلند یا زیادہ پست نظر آتے ہیں۔ باعصمت ماں کی پاکیزگی اور نوجوان حسینہ کی دوشیزگی اس کے ہاں مسلم ہے لیکن شیطان صفت کرداروں کی کلبیت اور نفرت انگیز شرپسندی بھی اسی قدر نمایاں ہے جس قدر بوڑھی خادماؤں کی کینہ پروری، پادریوں کی روحانی پاکیزگی، طوائفوں کی بدچلنی اور پیرس کی زندگی کی ہماہمی۔ بالزاک کے بیشتر کردار جذبے کے تحت کام کرتے ہیں لہٰذا انھیں رومانی کہنا مناسب ہوگا۔ یہ رومانی کردار حقیقت کی فضا میں سانس لیتے ہیں۔ مگر جذبہ کی اندرونی شدت سے مغلوب ہو کر عام لوگوں سے ممتاز نظر آتے ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ جیسے کوئی زبردست پراسرار قوت انھیں عمل پر اکسا رہی ہو۔ لیکن بہت جلد بالزاک اس پراسرار فضا سے باہر نکل آتا ہے اور زندگی کی ارضیت پر تکیہ کرنے لگتا ہے۔ اسے اس کا احساس رہتا ہے کہ اسے اپنی الگ دنیا بسانی ہے جسے پراسرار ہوتے ہوئے بھی حقیقت پر مبنی ہونا چاہیے نفسیاتی تجزیے کے ساتھ ساتھ وہ ماحول کے تجزیے کو بھی اہمیت دیتا ہے اور ان دونوں کو ملا کر اپنے مرقعے تیار کرتا ہے۔ اسٹینڈ ہال کے برخلاف بالزاک شاید اپنے کرداروں کی داخلی کیفیات اور ذہنی واردات کی مکمل ترجمانی میں زیادہ کامیاب نظر نہیں آتا۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ اس نے اپنی کہانیوں کے لیے ایسے کرداروں کا انتخاب کیا جن کا مقصد اس ذہنیت کا مذاق اڑانا تھا جس سے بالزاک کو سخت نفرت تھی۔ پیرس کی فضا کی عکاسی میں بھی اس کا قصباتی تعصب کارفرما نظر آتا ہے۔ البتہ اس کے قصباتی مناظر بے حد دلچسپ اور فطری معلوم ہوتے ہیں۔ یہاں ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ ان خاموش قصبوں میں اہم

واقعات گھروں کے اندر بند دروازوں اور نیم وادر یچوں کے پیچھے وقوع پذیر ہوتے رہتے ہیں۔

عام طور پر خالص رومانی کرداروں کا انداز غنائی اور رمزی نوعیت رکھتا ہے جو عمومیت کا رنگ لیے ہوتا ہے۔ بالزاک اپنے کرداروں میں تخصیص اور صراحت پیدا کرتا ہے تاکہ ان کے علیحدہ وجود کی حقیقت واضح ہو اور وہ اپنے معاشرتی گرد وپیش میں دور سے پہچانے جاسکیں۔ خارجی کوائف واضح کرنے کے بعد وہ اندرونی نفسیاتی الجھنوں کی طرف متوجہ ہوتا ہے۔ اس طرح اس کے کرداروں کے روح و جسم میں گہرا تعلق پیدا ہو جاتا ہے۔ رومانی ادیبوں کے ہاں جذبے ہی کے اندر شورش کا سامان بھی پنہاں ہے اور تسکین کا بھی۔ وہ ایک جذبے سے دوسرے جذبے کی طرف رجوع کرتے ہیں تاکہ دائمی خلش اور اضطراب کی کیفیت کو جہاں تک ممکن ہو برقرار رکھا جاسکے۔ بالزاک کے کردار جذبے کو اپنا مقصود نہیں بناتے بلکہ اس سے قوت متحرکہ کے طور پر عمل کی توانائی مستعار لیتے ہیں۔ اکثر رومانی ادیبوں نے نغمگی اور غنائیت کو اپنے فن کا وسیلہ ٹھہرایا تھا۔ اس کے برخلاف بالزاک کے فن میں ناہمواری اور کھردراپن پایا جاتا ہے۔ وہ جذبے سے حوصلہ مندی اور فطرت کی تسخیر کا کام لینا چاہتا تھا۔ اس کے کردار اپنی اپنی جگہ معاشرتی قوت کے کسی نہ کسی پہلو کی نمایندگی کرتے ہیں جس سے دولت، قوت اور اثر و اقتدار ظہور میں آتے ہیں۔ بالزاک کی زندگی ہی میں سرمایہ داری اور لبرل ازم کا نقشہ جمنا شروع ہو گیا تھا اور بعد میں ان کے خدوخال اور زیادہ نمایاں ہوئے۔ اس نئی دنیا میں زندگی کی کش مکش، مسابقت کی کوشش اور دولت واقتدار کی خواہش سب سے زیادہ اہم مظاہر تھے جن کی نسبت بالزاک کے ناولوں میں اشارے ملتے ہیں۔ اس نے اپنے ناولوں میں یہ بھی واضح کیا کہ انفرادیت کا نشوونما اجتماعیت کے ساتھ وابستہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ کسی ایک طبقے کو نہیں بلکہ پورے معاشرے کو اپنے پیش نظر رکھتا تھا۔ اس کے ناولوں میں ہر طبقے کے کردار موجود ہیں۔ چاسر کی طرح اس کے ہاں بھی قومی کرداروں کی تصاویر اپنے اصل خدوخال میں ملتی ہیں۔ اس کے ناولوں میں وکیل بھی ہیں، محرر بھی ہیں، افسران اور ان کی بیویاں بھی ہیں۔ اس کے ہاں امیر، غریب، متوسط طبقے کے تاجر، معمولی دکاندار سرکاری ملازم، پیرس کے عام شہری، شرفاء اور عمائدین، دیہاتی کسان مزدور، اہل علم اور صحیفہ نگار سبھی دوش بدوش نظر آتے ہیں۔ ان میں ہر ایک کی زندگی کا انداز جداگانہ ہے۔ ہر ایک کا مقصود ومنتہی بھی الگ ہے لیکن باوجود اس اختلاف کے وہ سب مل جل کر تمدنی زندگی کا

جلوۂ صد رنگ تیار کرتے ہیں۔ اس لیے ان میں سے ہر ایک کی زندگی چاہے وہ کتنی ہی حقیر کیوں نہ ہو، قدر و قیمت رکھتی ہے۔

بالزاک کے ہاں رومانیت اور حقیقت پسندی میں جو امتزاج ملتا ہے وہ ہمیں عظیم روسی ناول نگار تالستائے کی یاد دلاتا ہے۔ دونوں اپنے اپنے دور کی تاریخ کی عکاسی کرتے ہیں مگر دونوں کے ہاں انسانی دلوں کی دھڑکنیں محسوس کی جاسکتی ہیں۔ اگرچہ بالزاک کے ہاں تالستائے کے فن کی تہ داریاں اور اس کی مخصوص ژرف نگاہی نہیں ملتی لیکن فرانسیسی ناول نگاروں میں اس کا مرتبہ بہت بلند ہے۔ اس کے ہاں تخیل اور مبالغہ کبھی اصلیت کو مسخ نہیں کرتے اور نہ اس کی حقیقت نگاری زندگی کی لطافتوں سے دامن بچاکر نکلتی ہے۔ وہ رومانیت پسندوں کی طرح محض ماضی کی قصیدہ خوانی نہیں کرتا بلکہ حال کی نسبت ہماری بصیرت میں اضافہ کرتا ہے۔ اس کی نظر میں زندگی کا اتار چڑھاؤ اور پیچ وخم برابر رہتا ہے اور وہ اس کی حرکت کے ہر موڑ کو جانتا اور پہچانتا ہے۔ "طربیہ انسانی" کا خاکہ اس قدر وسیع ہے کہ اس میں معاشرے کی تاریخ، تنقید، اس کی اچھائیاں اور برائیاں، خوشیاں اور غم سب کچھ سما سکتے ہیں۔ بالزاک کے "انسانی طربیہ" کے پائے کی دوسری چیز شاید فرانسیسی ناول نگار ژولا (Zola) کے وہ مسلسل ناول ہیں جنھیں "Rougon Macquart" کا نام دیا گیا ہے۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ یہ ناول بھی اپنی نوعیت کے اہم کارنامے ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ ژولا نے واقعیت نگاری کے زعم میں اپنے کارناموں سے زندگی کی اصل روح کو خارج کر دیا ہے۔ وہ محض ان محرکات وخواہشات کو جو عام انسانوں کی زندگی پر اثر انداز ہوتے ہیں معراج فن سمجھتا رہا۔ یہی وجہ ہے کہ اس کے ہاں نہ تو انسانی دلوں کی دھڑکنیں سنائی دیتی ہیں اور نہ کہیں روحانی بالیدگی ہی کا احساس ہوتا ہے۔ حق تو یہ ہے کہ ژولا کا عظیم شاہکار بقول ہنری جیمس کے "ٹھوس، مربع اور متناسب ڈھانچے" کے باوجود میکانکی معلوم ہوتا ہے۔ اس کے برخلاف بالزاک کا "انسانی طربیہ" ہمیں انسانی ذہن وروح کی ان کارفرمائیوں کی یاد دلاتا ہے جن کے ذریعے یہ ابدی تصویریں وجود میں آسکی ہیں۔ ژولا حقیقت نگاری کی دھن میں ان تمام عناصر وجزئیات کو یک قلم خارج کر دیتا ہے جن سے زندگی میں رنگارنگی اور فن میں بوقلمونی پیدا ہوتی ہے۔ بالزاک اپنی تمام تر کوتاہیوں، علمی نمائش، غیر ضروری تفصیلات، خشک ہئیت پسندی اور کھردرے پن کے باوجود کبھی اس بات کو نہیں بھولتا کہ اس کا موضوع انسان اور انسانی حالات وکوائف ہیں۔ یہی وہ مابہ الامتیاز

خصوصیت ہے جو اسے عظیم فنکاروں کی صف میں لا کھڑا کرتی ہے۔

"بوڑھا گوریو" بالزاک کا شاہکار ناول ہے۔ "طربیہ انسانی" کے تمام ناولوں میں اس سے زیادہ اہم تاریخی، معاشرتی اور ادبی دستاویز شاید ہی کہیں مل سکے۔ گوریو دور جدید کا "شاہ لیئر" (king Lear) ہے۔ شیکسپیر کے ڈرامے میں انسانی فطرت اور اولاد و والدین کے باہمی تعلقات کے جن پہلوؤں پر روشنی ڈالی گئی ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔ اس ناول میں ان تمام اسباب کا جائزہ لیا گیا ہے جن کے باعث بیٹیاں باپ کی دل آزاری اور موت کا سبب بن سکتی ہیں۔ شاہ لیئر کو بالآخر اپنی چھوٹی بیٹی کورڈیلیا (Cordelia) کی محبت کا سہارا مل جاتا ہے مگر بوڑھے گوریو کی زندگی میں محبت کی کوئی کرن نہیں پھوٹتی۔ وہ اپنا سب کچھ اولاد کی خوشی پر قربان کر دیتا ہے اور خود کتے کی موت مر جاتا ہے۔

مارکسی نقاد لوکاس (Lukas) نے اپنی مشہور تصنیف "یورپین حقیقت نگاری کے مطالعے" (Studies in European Realism) میں بالزاک کو یورپی ادب میں حقیقت نگاری کا باوا آدم کہا ہے۔ اس کے بقول حقیقت نگاری غلط اور مبہم قسم کی خارجیت اور انحطاط پذیر داخلیت سے بلند تر مقاصد رکھتی ہے۔ اس کے مطابق زندگی محض ذہنی کیفیات اور قلبی واردات سے عبارت نہیں اور نہ محض خارجی زندگی کی بجنسہ عکاسی ہے۔ حقیقت نگاری زندگی کی ترجمانی کچھ اس طرح کرتی ہے کہ کرداروں اور واقعات کے درمیان فاصلہ قائم ہو جاتا ہے اور ہمیں زندگی کی متضاد اور متنوع کیفیات کا بھی اندازہ ہوتا رہتا ہے۔

ادب اور روح عصر کے مسئلے پر بحث کرتے ہوئے انگلز (Engels) نے بالزاک اور ژولا کا تقابلی مطالعہ پیش کیا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ بالزاک اپنی شہنشاہیت پسندی کے باوجود جاگیر دارانہ نظام کی برائیوں اور کمزوریوں کو طشت از بام کرنے میں کامیاب رہا۔ برخلاف اس کے ژولا محض خارجیت کا امام بن کر رہ گیا۔ انگلز نے بالزاک کی تصانیف کو "حقیقت نگاری کی فتح" (Triumph of Realism) کہا ہے۔ اس کے فنی کمالات میں یہ نکتہ خاص اہمیت کا حامل ہے کہ مصنف نے محنت اور دیانتداری سے حق کی تلاش جاری رکھی اور اپنے کرداروں کی زندگی اور واقعات کے گرداب میں ڈوبتے ابھرتے افراد کو پیش کرتے ہوئے اس نے کبھی اپنے ذاتی تعصبات اور عقائد کو حائل نہیں ہونے دیا۔ یہ معروضیت دراصل ناول نگار کا طرۂ امتیاز ہے۔

بالزاک اور تالستائے جیسے حقیقت نگار مصنف ہمیشہ سماج کے اہم ترین مسائل پر نظر رکھتے ہیں۔ فرانس میں سرمایہ دارانہ نظام کے خاتمے اور اخلاقی و روحانی زوال کو بالزاک سے زیادہ شاید ہی کسی نے محسوس کیا ہو مگر اسے اس بات کا احساس تھا کہ تاریخ اپنے آپ کو دہراتی نہیں اور زندگی کا کارواں اس تمام شکست و ریخت کے باوجود اگلی منزلوں کی طرف گامزن رہتا ہے۔ یہاں ہم بالزاک کی تصانیف میں انسانی پہلو دیکھ سکتے ہیں جسے اس نے خود "انسانی طربیہ" کہا ہے۔

اگر مارکسی نقاد بالزاک کی تصانیف کی "سماجی اہمیت" کے قائل ہیں تو دوسری طرف ژاں کاریر (Jean Carrere) جیسے نقاد نے اخلاقی اور معاشرتی اعتبار سے اسے انحطاط پسند رجحان کا بانی کہا ہے۔

> "بالزاک دیو قامت ادیب تھا۔ عرق ریزی، مشاہدہ، تخیل، وژن، ہر لحاظ سے وہ بلند قامت تھا۔ کہا جا سکتا ہے کہ اس نے اپنے ذہن میں سارے فرانس کو جذب کر لیا۔ اور نئے سرے سے ایک تخیلی عالم کی تخلیق کی۔ اس کی ذہانت بنی نوع انسان کے لیے ایک معجزے سے کم نہیں۔ ہم اس کے عظیم کارناموں، اس کے تخلیق کردہ کرداروں اور ان کی رنگارنگی سے مبہوت ہو جاتے ہیں۔ بالزاک کا عظیم ذہن سحر کاری کا نمونہ ہے۔ ہم اس کے ناولوں کو پسند کریں یا نہ کریں لیکن ان کے تاثر سے بے نیاز نہیں رہ سکتے۔ لیکن یہ تاثر کس قسم کا ہے؟ بالزاک کو پڑھنے کے بعد عام طور پر قاری کو خیال ہوتا ہے کہ وہ کسی گنجان آباد اور ہنگامہ خیز شہر اور اس کی تنگ و تاریک گلیوں اور اس کی خوبصورت اور دلکش تفریح گاہوں سے نکل آیا ہے لیکن ذہن پر جرائم اور حرص و ہوس کا احساس مسلط رہتا ہے۔ بالزاک کے ہاں وہ صحتمند فضا نہیں ملتی جسے ہم ہومر، ورجل، دانتے اور شیکسپیر کے کلام سے منسوب کرتے ہیں"۔

ہنری جیمس بیسویں صدی کے ان نقادوں میں ہے جس نے بالزاک کو زبردست خراج عقیدت پیش کیا ہے۔ اپنے مشہور مضمون "بالزاک سے سبق" (The Lesson of Balzc) میں اس نے لکھا ہے:

"ہم "انسانی طربیہ" کے مصنف کی عظمت سے اس قدر مرعوب رہے ہیں کہ نہ تو کبھی اس کے عظیم ناولوں پر ناقدانہ نظر ڈالتے ہوئے ان کی خوبیوں اور خرابیوں کو الگ الگ کر کے دیکھ سکے اور نہ ان کی مجموعی حیثیت پر کوئی معروضی رائے پیش کر سکے۔ بالزاک کو پڑھنے پر معلوم ہوتا ہے کہ جیسے ہم کسی گھنے جنگل میں پہنچ گئے ہیں جس کے درخت کچھ اس طرح آپس میں گتھے ہوئے ہیں کہ کوشش کرنے کے باوجود ہم کسی خاص درخت کی اصل نوعیت نہیں معلوم کر سکتے اور جب ہم اس خاص درخت کو الگ کرنے کی سعی لاحاصل کرتے ہیں تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ سارا پیڑ ہمارے اوپر آن پڑے گا۔ ایسا اس لیے ہے کہ بالزاک کے کارنامے ایک وحدت ہیں اور بالزاک کی عظمت کا اندازہ اس وقت تک نہیں لگایا جا سکتا جب تک ہم اس کے تمام ناولوں کا مطالعہ نہ کر لیں۔ بالزاک نے اپنی تصانیف میں فن افسانہ نگاری کے ایسے رموز منکشف کیے ہیں جو آج بھی نئے لکھنے والوں کے لیے مشعل راہ ہو سکتے ہیں"۔

ناول نویس کی حیثیت سے بالزاک کا مرتبہ بہت بلند ہے۔ اس نے جذبے کو حقیقت کے ساتھ سمو کر ناول کو براہ راست زندگی کا ترجمان بنا دیا۔ دوسرے ناول نگار گھوم پھر کر عشق و محبت اور اس کے مختلف پہلوؤں کو پیش کرتے ہیں اور اس محدود میدان سے باہر قدم نہیں رکھتے۔ بالزاک نے محبت کے علاوہ معاشرتی حقیقت کے مختلف پہلوؤں کو اپنے ناولوں کا موضوع قرار دیا اور اس طرح اس نے اپنے فن کی بالکل نئی راہ نکالی۔ بالزاک کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے رومانیت اور حقیقت نگاری کو ہم کنار کر دیا۔ یہی نہیں بلکہ اس نے عصری زندگی کی ترجمانی کے لیے "دستاویزی ناولوں" (Documentary Novels) کو بھی رواج دیا جن سے اس فن میں تنوع پیدا ہوا اور بیسویں صدی میں اس سمت میں مزید ترقی ہوئی۔ یہ صحیح ہے کہ بالزاک کے اسلوب و ہیئت میں ہر جگہ ناہمواری اور کھردراپن محسوس ہوتا ہے۔ مزید برآں چونکہ اس میں شاعرانہ احساس کی کمی تھی لہذا جذبات کی نزاکتیں بھی اس کی نظروں سے اوجھل رہیں۔ فطرت نگاری میں اس کو وہ ملکہ نہیں حاصل تھا جو ہم تالستائے، ہارڈی اور لارنس وغیرہ سے منسوب کرتے ہیں۔ اس کی ایک وجہ تو شاید یہ ہو سکتی ہے کہ اس کی توجہ کا تمام تر مرکز انسان تھا نہ کہ فطرت اور حقیقت یہ ہے کہ اس میدان میں کوئی اس کی ہمسری کا دعویٰ نہیں کر سکتا۔ اس نے اپنے کرداروں کے ارادوں اور خواہشات کے جو نفسیاتی تجزیے پیش کیے وہ بیسویں صدی میں "شعور کی رو" سے پہلے ممکن نہیں تھے۔ ہنری جیمس کا خیال ہے کہ "وقتی عنصر" (Time Element) اور وقتی تاثر (Time Effect) میں بالزاک جدید ناول نگاروں کے ساتھ ہے۔ مکالمے کی حد تک اسے فرانسیسی ناول نگاروں میں دوما (Dumas) اور ژولا (Zola) دونوں پر سبقت حاصل ہے۔ بالزاک کا خیال تھا کہ ادب میں ہر موقع پر اور محل کے مطابق زبان و بیان اختیار کرنا چاہیے مگر چونکہ اس کے مخاطب عوام اور خواص دونوں تھے لہذا اس نے عامیانہ انداز بیان اختیار کیا اور بعض تحریروں میں اس کے ہاں ابتذال اور بدمذاقی بھی نمایاں ہے لیکن اس کے اسلوب بیان میں ایک عنصر ایسا ہے جس سے اس کے تمام معاصرین محروم ہیں اور وہ ہے حقیقت کا احساس، حقیقت جیسی کہ وہ ہے۔ بالزاک کا یہ احساس تمام جمالیاتی قدروں پر بھاری رہا۔ یہ ناول نویسی کا گر تھا جسے بالزاک نے سمجھا اور جسے وہ اپنی تحریروں میں برتتا تھا۔ یہی وہ خوبی ہے جس کی طرف وکٹر ہیوگو نے اشارہ کیا تھا کیونکہ بالزاک کے ہاں انسانی ذہن کے تجزیے ہی نہیں بلکہ "انسانوں کی انتڑیوں اور ان کے بھیجوں کے غاروں" کا بھی سراغ ملتا ہے۔ جس معروضیت اور بے جگری سے اس نے سماج کا محاسبہ کیا ہے اور جس طرح اس کے زخموں کو نمایاں کیا ہے اس کا اندازہ کچھ وہی لوگ کر سکتے ہیں جنھوں نے انقلاب کے بعد فرانسیسی معاشرتی زندگی کا کماحقہ مطالعہ کیا ہو۔

بالزاک عالمی ادب بالخصوص ناول کے میدان میں ایک دیو قامت فنکار کی حیثیت رکھتا ہے۔ فرانسیسی ناول نگاروں، ادبی مورخوں اور نقادوں نے اس کے فن کا تجزیہ اور معروضی مطالعہ پیش کیا ہے۔ ہیوگو بالزاک کا بڑا قائل تھا۔ اس نے اپنی رومان پسندی کے باوجود بالزاک کی تقلید میں اپنا شاہکار ناول "غریب لوگ" (Les Miserables) لکھا۔ ژورج ساں بھی بالزاک سے بے حد متاثر ہوئی چنانچہ اس نے ابتدائی رومانی دور کے بعد جو ناول لکھے ان میں معاشرتی تنقید کا پہلو نمایاں ہے۔ بالزاک کی سب سے زیادہ پذیرائی اشتراکی روس میں ہوئی کیونکہ اس کی تصانیف کی روشنی میں روسی نقادوں نے مغربی تہذیب کے انحطاط پسند اور بورژوائی کلچر کے زوال پر بھرپور وار کیے۔ انگریزی ناول نگاروں میں بٹلر، ویلس، اور بینٹ وغیرہ کے ہاں جو سماجی تجزیہ نظر آتا ہے وہ شاید ان مصنفوں کے فرانسیسی ناول کے عمیق

Scanned by CamScanner

مطالعہ کے بدولت ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ بالزاک کا "طربیہ انسانی" دانتے کی "طربیہ خداوندی" کی طرح زمانہ کا فیصلہ ہے، محض ادبی دستاویز نہیں۔ ہنری جیمس کا قول ہے کہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ انسانی طربیہ ایک عظیم الشان گھنا جنگل ہے جس کے طول و عرض میں مصنف کے ذہن کی خوشبو پھیلی ہوئی ہے اور جو ہوا کے ساتھ درختوں کی چوٹیوں کو بھی معطر کر رہی ہے۔

فلابیئر

مغربی ناول کی تاریخ میں جہاں بالزاک اور تالستائے جیسے دیو قامت فن کاروں نے زندگی اور کائنات کی عکاسی کے اعلیٰ ترین نمونے پیش کیے وہاں چند فن کار ایسے بھی پیدا ہوئے جو فن ناول سے بے مثل شغف رکھتے تھے اور جن کے نزدیک "مشق سخن" عبادت کا درجہ رکھتی تھی۔ ایسے فن کاروں میں ترگنیف اور فلابیئر کا نام سر فہرست ہے۔ ہنری جیمس نے بجا طور پر فلابیئر کو جدید ناول نگاروں کا استاد کہا ہے اور اس میں کلام نہیں کہ اس نے جس فن کارانہ بصیرت سے کام لے کر جدید نظریات کو اپنے ناولوں کا جز لاینفک بنایا وہ کسی اور کے بس کی بات نہ تھی۔

فلابیئر فرانس کے شہر "رواں" (Rouen) کے ایک ڈاکٹر کے گھر میں ۱۸۲۱ء میں پیدا ہوا۔ وہ ابتدا ہی سے عجیب الخلقت انسان معلوم ہوتا تھا اور اسے بچپن ہی سے زندگی کے مریضانہ پہلوؤں سے دلچسپی پیدا ہو گئی تھی۔ جب وہ بچہ تھا تو اکثر اپنے باپ کے اسپتال کی دیواروں پر چڑھ کر آپریشن تھیٹر میں مردہ لاشوں کو دیکھا کرتا تھا۔ مجذوبوں اور دیوانوں سے اس کا لگاؤ بے معنی نہ تھا۔ بالآخر انسانی جسموں کے جراح کا بیٹا انسانی روحوں کا جراح بنا۔ ڈاکٹر فلابئیر اپنے بیٹے کو اپنی طرح اعلیٰ سرجن بنانا چاہتے تھے اور کہا کرتے تھے کہ "ہم ایک معزز گھرانے کے افراد ہیں ہم اپنے درمیان شاعروں اور اوباشوں کو نہیں دیکھنا چاہتے"۔ مگر طبابت یا قانون کا مطالعہ فلابیئر کی بس کی بات نہ تھی۔ اس نے بہانگ دہل اعلان کیا کہ "میں ادیب بنوں گا ورنہ کچھ نہیں"۔ باپ نے بیٹے سے مایوس ہو کر اسے اس کے حال پر چھوڑ دیا اور فلابئیر نے قانون کی کتابوں کو بالائے طاق رکھ کر ہسپانوی ادب کا مطالعہ شروع کر دیا۔ "ڈان کوکزاٹ" (Don Quixote) کی اہمیت اس کے لیے انجیل سے کم نہیں تھی چنانچہ اس نے اس کتاب سے نہ صرف اپنا فلسفۂ حیات مستعار لیا بلکہ اسے اپنی ادبی زندگی میں مشعل راہ بھی بنایا۔

"انسانوں کی سب سے بڑی خرابی ان کی بد معاشی نہیں بلکہ ان کی حماقت ہے"۔ یہ خیال طالب علمی کے زمانے سے ہی فلابیئر کے ذہن پر مسلط رہا۔ چنانچہ "سرخ فلالین میں ملبوس یہ یونانی دیوتا" اپنے ہم جماعتوں سے بہت کم گھل مل کر رہتا۔ اسے ظاہری رسومات سے شدید نفرت تھی اور وہ اپنے سمیت سب کو احمق سمجھتا تھا۔ کالج کے طالب علموں نے جب بھی اس سے متعارف ہونا چاہا تو اس نے انہیں بتایا کہ اس کے باپ رواں کے اسپتال میں اعلیٰ سرجن ہیں اور احمقوں کی زندگی بچا کر انہیں مزید حماقتوں کے مواقع فراہم کرتے ہیں۔

فلابیئر کے دوستوں کا حلقہ بے حد محدود تھا۔ اس حلقے کے تمام ارکان کو موت اور خودکشی جیسے موضوعات سے خاص دلچسپی تھی۔ کچھ دوست ایسے بھی تھے جو ادب اور زندگی کا صحتمند نظریہ رکھتے تھے۔ ان میں ایک شخص میکسیم (Maxim) تھا جس نے فلابئیر کو اس کے خول سے نکال کر ادبی حلقوں میں متعارف کرایا اور بحر رومی ممالک اور مشرق قریب کی سیر کرائی۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مصر و فلسطین اور ترکی و شام کی سیاحت سے اسے زندگی کا نیا عرفان حاصل ہوا۔ وادئ نیل میں وہ "اہرام مصر" سے بے حد متاثر ہوا تھا۔ یہ امر قابل غور ہے کہ مشرق قریب کی سیاحت کے دوران ہی لوئز کولے (Louise Colet) کے ساتھ اس کا رومان پروان چڑھا۔ مگر اس شوخ حسینہ پر دل و جان سے فدا ہونے کے باوجود وہ اس سے شادی نہ کر سکا۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ اس کی بوڑھی ماں کبھی یہ گوارا نہیں کرتی تھی کہ اس کے جیتے جی کوئی دوسری عورت فلابیئر کی زندگی میں داخل ہو۔ کم و بیش پچاس سال بعد انگریز ناول نگار ڈی۔ ایچ لارنس بھی اس قسم کے المیہ کا شکار ہوا۔ فلابئیر کے بعض سیرت نگاروں کا خیال ہے کہ وہ خود بھی شادی سے کتراتا تھا۔ وہ اپنی محبوب کو سب کچھ دے سکتا تھا مگر اس کے ساتھ کسی جسمانی تعلق کے لیے تیار نہ تھا۔ ہنری جیمس کا قول ہے کہ فلابئیر نے شادی اس لیے نہیں کی کہ وہ زندگی سے بے حد خوفزدہ تھا۔ لوئز کے علاوہ ژورج ساں (George Sand) نے بھی اس کی بے کیف زندگی میں محبت کا رس گھولنے کی کوشش کی لیکن یہ محبت افلاطونی نوعیت ہی کی رہی۔ حقیقت یہ ہے کہ فلابیئر بیشتر خیالوں کی دنیا میں اسیر رہا: "میں نے کبھی کسی عورت کو آغوش میں نہیں لیا۔ لوئز کو بھی نہیں۔ جو کچھ میں اپنے بازوؤں میں لے سکا وہ محض محبت کا عکس تھا"۔ لیکن اس کی ادبی زندگی میں یہ عکس حقیقت سے زیادہ نمایاں تھا اور اس کی تصانیف کی پردہ زنگاری میں محبوب کا پتہ لگانا زیادہ دشوار نہیں۔

فلابیئر تنہائی پسند انسان تھا۔ وہ اپنے خیالوں کی دنیا میں مگن رہتا یہاں تک کہ اس نے لوئز سے کنارہ کشی کرلی، اپنے مخلص دوستوں کو چھوڑ دیا اور بالآخر اپنے خول میں سمٹ کر رہ گیا۔ اس کی الجھنیں کچھ روحانی نوعیت کی تھیں۔ اسی لیے وہ لوگوں سے ملنے جلنے سے کتراتا تھا۔ جب اس کے کسی عزیز دوست نے اسے کسی کتاب کی اشاعت کے لیے مشورہ دیا تو کبیدہ خاطر ہو کر اس نے اسے لکھا "خدا کرے ہم دونوں اپنی اپنی منزل مقصود کو پہنچیں۔ تم کسی محفوظ بندرگاہ پر، اور میں کھلے سمندر میں"۔ طبعاً چڑچڑا فلابیئر اپنی زندگی میں پے درپے ایسے تجربات سے گزرا جن سے اس کے مزاج میں مستقل جھلاہٹ پیدا ہوگئی۔ پچاس سال کی عمر تک پہنچتے ہی عنفوان شباب کی تمام خوشیاں اور دلچسپیاں ختم سی ہوگئیں۔ وہ قبل از وقت بوڑھا ہونے لگا۔ گنجا سر، بھاری پپوٹے اور لٹکی ہوئی مونچھیں اس کے دورِ شباب کا مذاق اڑا رہی تھیں۔ جلدی امراض سے بھی وہ بے حد پریشان رہا۔ ماں کے انتقال کا اسے بے حد صدمہ ہوا لیکن اس کی پریشانیوں میں اضافہ بھتیجی کی غلط شادی کی بدولت ہوا۔ داماد کی بے راہ روی کے باعث فلابیئر کو اپنا سارا اثاثہ بیچ کر ان کی مدد کرنا پڑی۔

ذاتی زندگی کی محرومیوں اور ناکامیوں کا بوجھ وہ اپنے کمزور کاندھوں پر اٹھاتا تھا لیکن قومی زندگی میں جن واقعات نے فلابیئر کو نڈھال کر دیا وہ جرمنی کے ہاتھوں فرانس کی شکست اور لوئی نپولین کا زوال تھا۔ اپنی ادبی زندگی کے ابتدائی دور میں فلابیئر فن میں مقصدیت یا وطنی جذبات کو سمونے کو غلط سمجھتا رہا لیکن جب فرانس اور جرمنی کے درمیان جنگ چھڑ گئی تو اس نے واضح طور پر کہا کہ "میں سنجیدگی اور درندگی کے ساتھ وطن پرست ہوں"۔ تیسری جمہوریہ کے وجود میں آجانے سے بھی اسے کوئی خاص خوشی نہیں ہوئی۔ اس کے نزدیک دائیں بازو کے کیتھولک اور بائیں بازو کے سوشلسٹ دونوں قابل مذمت تھے۔ وہ خود جمہوریت کے متعلق کسی خوش فہمی میں مبتلا نہ تھا "جمہوریت کا خواب عوام کو بورژوائی طبقے کی حماقتوں کی سطح پر لانے کی کوشش ہے"۔ بورژوائی طبقے سے نفرت اس کا خاص مسلک بن گیا تھا اس کا ایمان تھا کہ اس طبقے سے نفرت نیکی کی طرف پہلا قدم ہے۔ ایک ایسے شخص کے لیے جو بورژوائی ماحول میں پلا بڑھا ہو یہ لائحہ عمل بے حد مشکل تھا۔ یہی وجہ ہے کہ فلائیبر کے ہاں ایک طرح کی روحانی کشمکش کا احساس ہوتا ہے۔ خاندانی زندگی کی مایوسیوں اور قومی زندگی کی تباہیوں نے بالآخر فلابیئر کو اپنے خول میں سمٹنے پر مجبور کر دیا۔ اس کی ساری ادبی زندگی قصبہ

"کراست" (Croisset) کے ایک قدیم مکان کے کئی کھڑکیوں والے بڑے کمرے میں گزری جہاں وہ دن رات مطالعے میں غرق اور تصنیف و تالیف کے کام میں معروف رہتا۔ وہ صوفیوں کی طرح شان استغنا سے دنیا کی ہر چیز کو ہیچ سمجھتا اور موہ مایا سے دور رہنے کی کوشش کرتا۔ اس کا کمرہ دورِ جدید کا ادبی خانقاہ تھا جہاں ادب اور فن کی پرستش اور ریاضت کو حاصل زندگی سمجھا جاتا تھا۔ فلابیئر کے ایک نقاد نے لکھا ہے کہ "میں جب کبھی فلابیئر کا تصور کرتا ہوں تو میرے ذہن میں نارمن سورماؤں کا خیال آتا ہے.... نارمن سورماؤں کی روح فلابیئر کی روح اور اس کی تصانیف میں بہت حد تک کار فرما نظر آتی ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ اس نے تلوار کی جگہ قلم سے کام لیا اور آخر وقت تک وہی طنطنہ برقرار رکھا"۔

فلابیئر کا فن ایک کامل فن کار کی ریاضتوں اور عرق ریزیوں سے مرکب ہے۔ اس کے نزدیک "لفظ محض ترسیل فکر کا آلہ نہیں بلکہ ایک زندہ حقیقت ہے جس کی اپنی آواز، مہک، شخصیت اور روح ہے۔ الفاظ کا یہ جوہری اپنی تصانیف پر اشاعت سے قبل برابر نظر ثانی کرتا رہتا اور کبھی کبھی ایک ایک جملے پر سارا سارا دن صرف کر دیتا۔ اس کا خیال تھا کہ جہاں تک ممکن ہو ایک ہی لفظ کو اسی صفحے پر دوبارہ نہیں استعمال کرنا چاہیے۔ فلائیبر نے ناول کو اس سطح پر لانے کی کوشش کی جہاں تخلیقی عمل اس کی زندگی بن گئی اور اس کے الفاظ اس کے لیے سانس لینے کا عمل بن گئے۔ اس نے صنف ناول کو اعلیٰ تخلیقی فن کا درجہ دیا تاکہ اس میں مجموعی تاثر سے ایک ایسا پیکر ابھرے جس میں حسن و جمال کے ساتھ زندگی کی گوناگونی کا احساس ہوسکے۔ حق تو یہ ہے کہ فلابیئر نے ناول نگاری کو شاعری کے مقابلے میں لا کھڑا کیا اور اگرچہ اس نے خود شاعری نہیں کی لیکن اپنی مساعی سے ناول کو فنون لطیفہ بالخصوص شاعری سے ہم سطح کر دیا۔

یہ امر قابل غور ہے کہ فلابیئر تخلیقی ادب میں "آمد" اور "روانی" کا کچھ زیادہ قائل نہ تھا۔ اس کے نزدیک نثر شاعری سے اسی وقت قریب ہوسکتی ہے جب اس کے صوری و معنوی آہنگ پر شعوری طور سے توجہ کی جائے اور ہر ہر لفظ کو موزونیت اور قطعیت کے ساتھ استعمال کیا جائے۔ ظاہر ہے ایسی صورت میں لفظی صنعت گری، صنائع و بدائع کی نمائش اور اسلوب بیان کے چٹخارے کے لیے گنجائش نہیں ہوسکتی۔ اس کا خیال ہے کہ فن کی تکمیل و تحسین کے لیے "خون جگر" کی آمیزش از حد ضروری ہے۔ یہی وجہ ہے کہ "رومانی انداز میں جذبات کی پرواز کا قائل نہیں تھا۔ اس کے نزدیک آرٹ ایک نہایت مشکل بلکہ جان لیوا عمل

ہے اور اس کے لیے درویشانہ بے نیازی اور زاہدانہ ریاضت از بس ضروری ہیں۔ فلابیئر نے ”فن برائے فن“ کی حمایت کی اور افادیت اور حسن کو متضاد کیفیات کا ترجمان سمجھتا رہا۔ اس سلسلے میں اس کا وہ قول قابل توجہ ہے جو اس نے گاتیر (Gautire) کے نظریے کی تصدیق میں لکھا تھا: The Moment some thing is useful it ceases to be beautiful۔ (کوئی چیز جب مفید بن جاتی ہے تو اس میں کوئی حسن باقی نہیں رہتا)۔

فلابیئر کا فنی نظریہ اسکی ابتدائی رومانیت کے خلاف رد عمل اور مخصوص فلسفۂ حیات کی پیداوار ہے۔ اس کی زندگی میں ایک ایسا دور آیا جب وہ خود اعتمادی کھو بیٹھا تھا لیکن رفتہ رفتہ تخلیقِ حسن کی کرنوں سے اس کے اندر اعتماد پیدا ہوا۔ اس کا خیال ہے کہ فنی تخلیق انسان کی اپنی دنیا ہے جسے اس نے بنایا ہے۔ اس کے اختیار میں ہے کہ جس طرح چاہے اس کی نوک پلک درست کرے۔ اس کے نزدیک آرٹ کا خالق انسان ہے جس طرح فطرت کا خالق خدا ہے۔ اس آرٹ کے ذریعہ فن کار اپنی ذات کا تحقق کرتا ہے۔ آرٹ کا انحصار جذبے پر نہیں بلکہ اس کی ہیئت پر ہے جو ایک جمالیاتی اور غیر شخصی تصور ہے۔ اس آرٹ کا کوئی معاشرتی یا اخلاقی مشن نہیں۔ اگر اس کا کوئی مقصود و منتہا ہے تو وہ بس تخلیق حسن ہے۔ فلابیئر اپنے آرٹ کے ذریعے زندگی کا تاثر پیدا کرنا چاہتا ہے جو خود اس کی ذات کے لیے تھا نہ کہ دوسروں کے لیے۔ اگر دوسرے اس سے فیض اٹھاتے ہیں تو اٹھائیں اسے اس پر اعتراض نہیں۔ فلابیئر نے اپنے ”اعترافات“ (Confessions) کہیں نہیں بیان کیے بلکہ وہ خارجی حقیقت کی عکاسی ہی کو فن کی معراج سمجھتا رہا۔ چونکہ اس کی نظر حقیقت پر جمی ہوئی تھی اس لیے وہ سب فریب نظر جو رومانیت نے بنائے تھے یکے بعد دیگرے زائل ہوتے گئے اور وہ رومانی غنائیت کے بجائے مطلق اور بے تعلق خارجیت کا علمبردار بن گیا۔ اس سلسلے میں اس نے لکھا ہے:

> ”اپنی ذات کو غنائیت کا موضوع بنانا قابل رحم ہے۔ اگر ایک دفعہ کوئی چیخ مارے تو بات سمجھ میں آتی ہے، نہ کہ مستقل طور پر یہی انداز اختیار کیا جائے، بائرن کے یہاں بڑی غنائیت ہے لیکن اس کا وجود شیکسپیر کی غیر شخصی شاعری کے سامنے جو مافوق انسانی معلوم ہوتی ہے، ماند پڑ جاتا ہے۔ کون کہہ سکتا ہے کہ وہ (شیکسپیر) مسرور تھا یا مغموم تھا؟ فن کار کو اپنے آپ کو اس طرح پیش کرنا چاہیے کہ آنے والی نسلیں یہ سمجھیں کہ وہ کبھی زندہ تھا ہی نہیں“۔

اسی معروضیت کی توضیح کرتے ہوئے فلابیئر کسی اور جگہ رقمطراز ہے کہ فن کار کو اپنی تخلیق کے پس پشت اس طرح موجود ہونا چاہیے جیسے خدا کا وجود کائنات کے پردے میں رہتا ہے فن کار کا مقصد تخلیق حسن ہونا چاہیے نہ کہ عوام میں مقبولیت حاصل کرنا۔ اگر اسے قبول عام نہ حاصل ہو تو نہ ہو۔ اس کو اس کی مطلق پرواہ نہیں ہونی چاہیے۔ ایک اور خط میں اس نے اپنے ناول ”سالامبو“ کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھا ہے: ”میں جانتا ہوں کہ میں جو کچھ کر رہا ہوں وہ دانشمندی نہیں ہے اور اسے قبول عام نصیب نہ ہوگا لیکن میرے نزدیک اس کی کوئی اہمیت نہیں۔ سب سے اہم بات یہ ہے کہ لکھنے والا خود اپنے لیے لکھے۔ تخلیق حسن کا بس یہی ایک طریقہ ہے“۔

بالزاک کو حقیقت پسندی کا علمبردار کہا گیا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ بالزاک کے زیر اثر جن فن کاروں کی تربیت ہوئی ان میں فلابیئر کا خاص مقام ہے۔ اسی کی طرح فلابیئر کے ہاں بھی حقیقت نگاری نے رومانیت کے دامن تلے پرورش پائی۔ خارجی زندگی کی عکاسی کا جو ملکہ فلابیئر کو حاصل ہے وہ اپنی جگہ منفرد ہے لیکن اس نے اپنی حقیقت نگاری کو کہیں بھی جانبداری کے لیے استعمال نہیں کیا۔

”مادام بواری“ میں اس نے فرانسیسی معاشرے کی جو ترجمانی کی ہے وہ فن کی معراج ہے لیکن اگر اسے بورژوائی طبقے سے نفرت ہے تو کوئی ضروری نہیں کہ وہ عوام کا ترجمان بن جائے۔ ژاں پال سارتر نے فلابیئر کی حقیقت نگاری پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

> ”فلابیئر کو حقیقت نگاری کا باوا آدم کہا گیا ہے لیکن جب مجھے اس بات کا علم ہوتا ہے کہ اس نے مادام بواری کے سلسلے میں کہا تھا ”میں خود مادام بواری ہوں“ تو اس سے مصنف کی زنانہ طبیعت کا صحیح اندازہ ہوتا ہے۔ فلابیئر کے کارنامے اس کی شخصیت کو معروضی رنگ دینے میں کامیاب ہیں۔ لیکن غور کرنے پر معلوم ہوتا ہے کہ مصنف انسانی تعلقات کی وضاحت کرتے ہوئے خود سوالوں کا مجموعہ بن جاتا ہے۔ بورژوائی خاندانوں سے بیک وقت اس کا لگاؤ اور ان سے نفرت ایک زبردست تضاد ہے۔ فلابیئر کے ہاں بورژوائی تجزیاتی ذہن اور مرکب مذہبی اساطیر کے درمیان آویزش قابل غور ہے“۔

سارتر کے بقول فلا بیئر کو حقیقت نگاری کا علمبردار کہنا یکسر غلط بلکہ "حقیقت کی توہین" ہے۔ اپنی معرکتہ الآرا تصنیف "مادام بواری" میں اس نے ذاتی تجربات، روحانی تصورات، مخفی غنائیت اور ملحوظ مابعد الطبیعات ہی کو خارجی رنگ دینے کی کوشش کی ہے۔ یہ بات تو تقریباً صحیح ہے کہ فلا بیئر کے ہاں بیگانگیت (Alienation) کا احساس انتہائی شدید طور پر ملتا ہے لیکن اس کی تلافی کے لیے ضروری نہیں کہ وہ روسی یا اشتراکی ادیبوں کی طرح پرولتاری ادب کا امام بن جائے۔

فلا بیئر کے ہاں حقیقت پسندی کے ساتھ رومانی عناصر کی غالب کارفرمائی نظر آتی ہے۔ جس زمانے میں ژولا (Zola) اور گوں کور (Goncourt) برادران شدید قسم کی حقیقت پسندی (Naturalism) کا علم بلند کیے ہوئے تھے اس وقت فلا بیئر نے رومانیت کا سہارا لیا اور وہ اس پر کبھی نادم نہیں ہوا ژورج ساں کو اس نے اپنے کسی خط میں لکھا تھا کہ "جہاں حقیقت کا صحیح تصور مفقود ہو، وہاں ہمیں افسانے سے تقویت حاصل کرنی چاہیے"۔
مشہور فرانسیسی نقاد ژورج پولے (Georges Poulet) کے بقول فلا بیئر پیدائشی طور پر رومانی واقع ہوا تھا۔ یہ رومانیت محض دل آویز اور دل کش اشیاء اور تصورات سے لگاؤ کی بنا پر نہیں بلکہ داخلی تجربے کے غیر معمولی شعور سے پیدا ہوتی ہے۔ رومانی شاعروں کے برخلاف فلا بیئر کی رومانیت خود اس کی ذات پر اس حد تک اثر انداز نہیں ہوتی جتنی کہ خارجی دنیا پر۔ اس سے اس کا ذہن آفتاب کی طرف کھلتا ہے۔ اس کے ہاں اسپنوزا (Spinoza) کے فلسفے کا شعری ترجمہ نہیں بلکہ زندگی کی کائناتی وسعت کا بلیغ احساس کارفرما ہے۔ فلا بیئر کے ہاں جس ذہنی کیفیت کی جھلک ملتی ہے وہ فطرت پرست صوفیوں کے تجربے سے کچھ زیادہ مختلف نہیں۔ اس کی زندگی میں ایسے لمحات آئے جب وہ ذہن واحساس کے اتصال سے اس بے خودی کے عالم میں پہنچ جاتا جب اس کی ذات "کائنات" کا جزو بن کر اسے ابدیت کا عرفان عطا کرتی۔ ۱۸۵۰ء کے ایک مختصر نوٹ میں اس نے لکھا تھا:

> "فنکار نہ صرف اپنے اندر انسانیت کو سموئے ہوئے ہے بلکہ اپنی تخلیقات میں اس کی تاریخ کو بھی دوبارہ ترتیب دیتا ہے۔ "دورِ جہالت" ذہنی انتشار، حیرت واستعجاب اور بلند منصوبوں کا دور تھا۔ "سائنسی دور" میں تجزیہ، تشکیک اور اجزائے ترکیبی کا شعور لازم ہے۔ اسی سے انسانی زندگی اور تہذیب

> میں وہ امتزاج ممکن ہے جو تخلیقی عمل کے دوران وسیع تر معنویت کا حامل ہوتا ہے"۔

فلا بیئر کے فن کو "حقیقت پسندی" اور "رومانیت" کے خانوں میں تقسیم کرنا اس کے ساتھ صریح ظلم کے مرادف ہے۔ وہ ذہنی طور پر دو مختلف و متضاد حیثیتوں کا مالک تھا۔ ایک تو اس کے ہاں "حقیقت پسندی" کا احساس اور دوسرے اس کا رومانی احساس۔ اس کے مشہور نقاد "ایمیل فیگوے (EMILE FAGUET) نے فن کار کی "دوئی" پر بحث کرتے ہوئے لکھا ہے کہ فلا بیئر کے ہاں رومانیت بالآخر حقیقت کا جزو بن جاتی ہے اور حقیقت رومانیت کا روپ دھار لیتی ہے"۔ بالزاک کی طرح اس کے ہاں بھی رومانیت اور حقیقت پسندی کا اعلیٰ امتزاج ملتا ہے۔ چنانچہ اپنے ایک خط میں اس نے اعتراف کیا ہے کہ:

> "میرے اندر دو شخص ہیں جو ایک دوسرے سے الگ ہیں۔ ایک کو گھن گرج غنائیت، نشہ باز کی طرح بلند پروازی کا شوق ہے۔ اس کے خیالات بلند اور اس کے طرز ادا میں موسیقیت کا رس ہے۔ دوسرے کا مشغلہ حقیقت کی کرید اور صداقت و اصلیت کا کھوج لگانا ہے۔ وہ چھوٹے بڑے سب واقعات پر تنقید کی نظر ڈالتا ہے۔ وہ چاہتا ہے کہ وہ جو کچھ بھی تخلیق کرے اسے دوسرے حقیقی طور پر محسوس کرنے لگیں"۔

فلا بیئر کے ناولوں میں اس کی ان دو اندرونی شخصیتوں کا انعکاس نظر آتا ہے۔ کہیں ایک نے غلبہ پالیا ہے اور کہیں دوسری نے۔ وہ ساری زندگی حقیقت وخیال کی دنیا میں بھٹکتا رہا جس کے باعث کبھی اس کا فن تخیل کی پرواز میں ماورائی حیثیت اختیار کر لیتا ہے اور کبھی زندگی کی سنگین حقیقتوں کی کرید میں مصروف نظر آتا ہے۔ اس کی تصانیف میں ایک ناول حقیقت پسندی کا مظہر ہے تو دوسرا خالص رومانی انداز لیے ہوئے ہے۔ "مادام بواری" کے بعد "سالامبو" اور "جذباتی تعلیم" کے بعد "سنت انتواں کی آزمائش" اس حقیقت کی تصدیق کرتے ہیں۔ اس کے ناولوں کی یہ ترتیب بھی اتفاقیہ نہیں بلکہ مصنف کے اندر ایک قسم کی مستقل کشمکش کی آئینہ دار ہے۔ فن کار اور سائنس داں، شاعر اور کلبیت پسند، عاشق اور مردم بیزار فلا بیئر تک بحیثیت انسان اور بحیثیت ادیب مجموعۂ اضداد ہی رہا۔ کچھ نقادوں نے اس پر فراریت کا الزام لگایا ہے۔ وہ خود فن کو فرار کا بہترین ذریعہ سمجھتا تھا اس کا قول ہے کہ: "زندگی

اس قدر وحشتناک ہے کہ اسے جھیلنے کی بہترین صورت اس سے فرار ہے۔ یہ فرار محض آرٹ کی دنیا میں ممکن ہے"۔

"مادام بواری" (Madame Bovary) فلابیئر کا شاہکار ناول ہے جو ۱۸۵۷ء میں شائع ہوا۔ اس ناول کی اشاعت سے نہ صرف دنیائے ادب میں تہلکہ مچ گیا بلکہ عدالتی حلقوں میں بھی اس کے خاصے چرچے رہے۔ "مادام بواری" میں ضلع کے ایک ڈاکٹر کی بیوی زندگی کی بے کیفی اور سپاٹ پن سے تنگ آکر فریب نظر میں مبتلا ہو جاتی ہے اور ایک گھریلو بیوی کی زندگی ترک کر کے آوارگی میں پھنستی چلی جاتی ہے۔ چاروں طرف سے مایوس ہو کر وہ ملک سے بھاگ جانے کا منصوبہ بناتی ہے اور جب اس میں بھی کامیابی نہیں ہوتی تو بالآخر خودکشی کر لیتی ہے۔

اگرچہ "مادام بواری" ناکام رومانیت کی دلدوز داستان ہے لیکن جن تصویروں سے اس کا مرقع تیار کیا گیا ہے وہ بہت معمولی نوعیت کی ہیں۔ ہیروئین کے مادی حالات جس حد تک کثیف اور گھٹن پیدا کرنے والے ہیں اسی قدر اس کے نتائج تکلیف دہ ہیں لیکن بہر حال اس ناول کا تانا بانا ایک جینئس (Genius) کے ذہن کی پیداوار ہے۔ کسی دوسرے ناول میں مصنف کی مزاجی کیفیات کی عکاسی اور اس کے اپنے گرد و پیش کے خلاف جھلاہٹ کا ایسا چربہ مشکل ہی سے مل سکتا ہے۔ فیگوئے کا قول ہے کہ "مادام بواری" "بے بس رومانیت کا المیہ ہے"۔ دراصل اس ناول کی جزئیات کے پس منظر ہی میں اس کا حقیقی موضوع فروغ پاتا ہے۔ مادام بواری کے تمام تر مساعی پر ابتدا ہی سے المیہ کی چھاپ نظر آتی ہے۔ بقول ہنری جیمس ناول کی عظمت در حقیقت ایما بواری کی شخصیت ہے۔ ایک نوجوان اور حسین مگر نادان اور متلون مزاج عورت ذہنی اور جسمانی عیاشی کے چکر میں پڑ کر اپنے شوہر اور بچے کو چھوڑ دیتی ہے اور آفات ارضی و سماوی کا شکار ہو کر موت کی آغوش میں چلی جاتی ہے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ ان پریشانیوں کے کیچڑ میں لت پت ہونے کے باوجود وہ آخر وقت تک رومانی خواب دیکھنے سے باز نہیں آتی۔

چارلس بودلیئر (Baudelaire) نے "فن کار" اکتوبر ۱۸۵۷ء کے شمارے میں "مادام بواری" پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ فلابیئر نے اپنے پہلے ہی ناول میں جو کچھ کر دکھایا ہے وہ دوسرے ناول نگار زندگی بھر میں حاصل نہیں کر پاتے"۔ اسے جس سماج سے

سابقہ پڑا اس میں اخلاقی زوال کے ساتھ بسیار خوری اور دولت کی پرستش عام تھی اور زندگی کی اعلیٰ قدریں ختم ہو چکی تھیں۔ اس دور کے لوگوں کو ہر اس چیز سے نفرت تھی جس میں نیکی اور خیر کی بو آرہی تھی۔ فلابیئر نے اپنے شاہکار کے ذریعے اپنے بے حس ہم وطنوں کے جذبات کو چھیڑنے اور ان کی مردہ روحوں میں جان ڈالنے کی کوشش کی۔ "مادام بواری" ظاہری طور پر بد چلن اور بد معاش عورت ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ اپنے زوال پذیر معاشرے میں تنہا وہی ہیروئن بننے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ اس کے اندر دوسروں کو قابو میں کرنے اور اپنا جادو جگانے کا فطری ملکہ ہے۔ وہ اپنے نالائق عاشقوں پر مردانہ وار سب کچھ لٹا دیتی ہے جب کہ وہ ناہنجار اس کے مستحق نہیں ہیں"۔

موضوع سے قطع نظر جب ہم ناول کی فنی خوبیوں پر غور کرتے ہیں تو فلابیئر کی صحیح عظمت کا اندازہ ہوتا ہے۔ "مادام بواری" میں اس نے جس نئی تکنک کو برتنے کی کوشش کی ہے وہ آج تک نئے ناول نگاروں کے لیے مشعل راہ ہے۔ فلابیئر سے پہلے ناول زیادہ تر بیانیہ انداز کے حامل تھے۔ ان میں واقعات کے تسلسل کے ذریعے حقیقت کی ترجمانی کی جاتی تھی یا رومان کے رنگ بھرے جاتے تھے۔ فلابیئر نے باہر مربوط پیکروں (Images) کے تانے بانے سے ناول میں ایک خاص آہنگ پیدا کرنے کی کوشش کی جو بیک وقت زندگی کا ترجمان اور اس کے شعری مزاج کا آئینہ دار ہے۔ اس نے شعوری طور پر علامت نگاری (Symbolism) کو جمالیاتی کیفیات پیدا کرنے کے لیے استعمال کیا اور اس تکنک کو معراج کمال تک پہنچا دیا۔ اگر فلابیئر کی مثال سامنے نہ ہوتی تو پروست، ہنری جیمس، کانریڈ، جیمس جوائس اور ورجنیا وولف کو اپنی راہ ہموار کرنے میں بڑی مشکلات کا سامنا کرنا پڑتا۔

"مادام بواری" میں فلابیئر نے اپنے پیش رووں کے بیانیہ انداز بیان کو یکسر ترک کر کے علامتی انداز اختیار کیا۔ ناول کی ابتدا ایک بڑے اسکول میں چارلس بواری کے داخلے سے ہوتی ہے جہاں وہ ایک عجیب و غریب ہیٹ پہنے اپنے ہم جماعتوں کے سامنے نظر آتا ہے۔ ناول کے موضوع "حماقت" (Stupidity) کو واضح کرنے کے لیے چارلس کا ہیٹ نہایت دل نشیں علامت ہے۔ یہ ایک ایسے احمق کی ٹوپی ہے جو اپنے طبقے کا نمائندہ ہے۔ خود ٹوپی کی بناوٹ اور اس کی تہ داریاں بھی خاص معانی کی حامل ہیں۔ چارلس ایک دائرہ کا مرکز ہے جس کی تصدیق اس کی گول ٹوپی سے ہوتی ہے۔ اس ٹوپی کی تہیں اپنے اندر تمام تر بورژوائی حماقتوں کو چھپائے

ہوئے ہیں۔ شاید حماقت کی سرحدیں کسی طبقاتی نظام کے زیرِ اثر متعین نہیں کی جا سکتیں۔

ناول کے تینوں حصے باہم مربوط ہیں اور ایک مرکزی واقعہ اور مرکزی علامت کے گرد ترتیب دیئے گئے ہیں۔ وہ واقعات حصہ اول میں ایما کی شادی، اور حصہ دوم و سوم میں اس کی رومانی بے راہ روی ہیں۔ ان میں خاص علامتیں ایما کے رقص کا تجربہ، دیہاتی میلے کا واقعہ اور رواں کے گرجا گھر میں ایما اور لیون کی ملاقات ہیں۔ یہ علامتیں نہ صرف ایک دوسرے سے منسلک ہیں بلکہ لازمی طور پر یکے بعد دیگرے ہمیں داستان کے حالات سے آگاہ کرتی ہیں۔ یہ بات واضح رہے کہ یہ تینوں واقعات نہ صرف ایما کی شادی شدہ زندگی پر ایک وار ہیں بلکہ اس کی تباہی کا پیش خیمہ بھی ہیں۔ پہلا واقعہ ایک پاکیزہ خاتون کی گمراہی کا ہے۔ دوسرا رومانی آدرش کا خون ہے اور تیسرا خود ہیروئن کی کرب ناک اذیتوں کا حامل ہے جو بالآخر موت کا شکنجہ ثابت ہوتا ہے۔

سفر سے متعلق علامات رومانی ادب کا خاصہ ہیں لیکن فلابیئر انھیں مخصوص معنی پہنائے ہیں۔ سفر کاروان حیات کی حرکت کی دلیل ہے اور "مادام بواری" میں جتنے بھی سفر کیے گئے ہیں ان کا ایک دوسرے سے تعلق ہے۔ فلابیئر کے کردار گھوڑوں کی سواری کرتے ہیں یا گھوڑے گاڑیوں کو استعمال کرتے ہیں یا پیدل چلتے ہیں۔

"سواری اور سفر" کی تفصیلات سے ہمیں کرداروں کی ترقی یا زوال کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے۔ اگرچہ سفر کا فوری مقصد مختلف ہو سکتا ہے لیکن اس ناول میں سفر کا خاص مقصد زندگی کی تلخیوں سے فرار اور ایک غیر حقیقی دنیا میں پناہ گزیں ہونے کی کوشش ہے۔ ایما بواری کی بدقسمتی یہ ہے کہ اس کے لیے فرار ناممکن ہے۔ تباہی سے فرار پھر اسے بربادی کی طرف ہی لے جاتا ہے۔

مشہور نقاد مارٹن ٹرنل (Martin Turnell) کا خیال ہے کہ اگرچہ فلابیئر کے ہاں کئی قابل لحاظ خوبیاں پائی جاتی ہیں لیکن اس کے ناولوں میں دروں بینی کا فقدان شدت سے محسوس ہوتا ہے۔ اس کے کردار انسانی فطرت کے متعلق ہماری معلومات میں اضافہ نہیں کرتے۔ وہ ایک خاص موقعے کی تصویریں ہیں مگر یہ جیتے جاگتے انسان نہیں معلوم ہوتے۔ یہ اعتراض جدید نفسیاتی ناولوں کے پس منظر میں صحیح معلوم ہوتے ہیں لیکن انیسویں صدی کے وسط میں فلابیئر کے فنی کمالات کا اعتراف اس کے بڑے بڑے نکتہ چینوں نے بھی کیا ہے۔ فلابیئر کے کردار ہم عصر فرانسیسی سماج کے نمائندے ہیں اور ایک زوال پذیر معاشرے کی

ترجمانی کرتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ فرانس کی تاریخ کے پس منظر میں ہمیں ناول نگار کی دور بینی اور ژرف نگاہی کا قائل ہونا پڑتا ہے۔

فلابیئر کے جدید نقادوں نے "مادام بواری" کا مطالعہ "Anti - Novel" کی روشنی میں بھی کیا ہے۔ سارترنے Nathalie Sarraute کے ناول Portrait D'un Inconnu پر اپنے مقدمے میں لکھا ہے: "Anti- Novel" ناولوں کے خارجی پیکر اور اس کے جامے کو برقرار رکھتے ہیں لیکن یہ محض فریب نظر ہے۔ ناول آج اپنے ہی میدان میں شکست کھا رہا ہے۔ اور بننے کے بجائے برباد ہو رہا ہے۔" اس کے معنی یہ ہوئے کہ جب ناول نگار کا ضمیر ملامت کرنے لگے اور وہ نجی تنقید پر آجائے تو Anti- Novel جنم پاتا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ جدید فرانسیسی ناول نگاروں سے پہلے آندرے ژید اور ورجنیا وولف کے ناولوں میں یہی کیفیت نظر آتی ہے اور نفس مضمون نہ ہونے پر بھی ہمیں افسانوی تانے بانے میں زندگی کا مخصوص عکس نظر آتا ہے۔ خود فلابیئر نے "مادام بواری" کے سلسلے میں لکھا تھا: "مجھے جو چیز خوبصورت معلوم ہوتی ہے اور جسے میں اپنے ناول میں شامل کرنا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ وہ کسی خاص موضوع پر نہ ہو (A book about nothing) اور جو ظاہری علائق سے بے نیاز ہو"۔

اس کا مطلب یہ ہوا کہ فلابیئر کی نظر محض کہانی یا کرداروں کے مہمات پر نہ تھی بلکہ اس مخصوص اسلوب بیان پر تھی جس سے ناول میں شاعری کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ غالباً اس لیے اس نے اپنے دور کے عظیم نقادوں سنت بیوو (ST. BEAUVE) اور طین (TAINES) پر نکتہ چینی کرتے ہوئے لکھا تھا کہ ہمارے دوستوں کو "مادام بواری" کے فن کو سمجھنے کی توفیق نہ ہو سکی۔ اس ناول کی ترکیب و ترتیب جو اس کا اصل حسن ہے ان کی نظروں سے اوجھل رہ گئی۔ فلابیئر مادام بواری میں نقطۂ نگاہ (Point of View) اور ماضی کی بازیافت (Flashback) کے ذریعے معروضیت اور داخلی حسن پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے جو جدید ناولوں کی تاریخ میں ایک اہم واقعہ ہے۔ ناول کی ابتدائی اور آخری صفحات میں چارلس بواری کا نقطۂ نگاہ استعمال کیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ ہومے (Homais) اور ایما بواری کے نقطۂ نگاہ سے بھی موضوع کی وضاحت میں کام لیا گیا ہے۔ اس تکنک سے ناول میں ایک ایسی حرکت کا پتہ چلتا ہے جو خارج سے اندرون میں اور سطح سے دل تک پہنچتی ہے اور پھر اندر سے

باہر آجاتی ہے۔ ہم ایما کو پہلے چارلس کی نظر سے دیکھتے ہیں اور جب وہ پوری طرح ہمارے سامنے آجاتی ہے تو رفتہ رفتہ خود "عکاس" (Reflector) بن جاتی ہے۔ناول نگار کا اپنا فوکس بدلنے سے ہیروئن کی حقیقت ہم پر آشکار ہونے لگتی ہے۔پانچویں باب کے بعد فاعل مفعول بن جاتا ہے اور شعور کا مرکز چارلس سے ایما کی طرف منتقل ہو جاتا ہے۔ چھٹے باب سے آگے ایما اپنی مرکزیت قائم رکھتی ہے۔فلا بیئر اپنے تمام پیش رووں پر اس لحاظ سے فوقیت رکھتا ہے کہ وہ اپنے اور ہیروئن کے نقطۂ نگاہ کو موقع بموقع آگے پیچھے استعمال کر کے کرداروں اور واقعات پر بھرپور روشنی ڈالتا ہے اور اس تسلسل کے ذریعے ناول کا تانا بانا۔(Web of Style) برقرار رکھتا ہے۔فلا بیئر کا قول ہے کہ "تسلسل اسلوب کی جان ہے"۔اس مقولے کی صداقت کا اندازہ اس کے ایک دوسرے مقولے سے کیا جاسکتا ہے جس میں وہ کہتا ہے کہ کسی شاہکار کی عظمت اس میں استعمال کیے ہوئے موتیوں سے نہیں بلکہ اس دھاگے سے ہے جو ان موتیوں کو پروئے ہوئے ہے۔

"مادام بواری" کے سلسلے میں سب سے اہم واقعہ وہ ہنگامہ ہے جو اس کی اشاعت کے بعد مصنف کی گرفتاری کا باعث ہوا۔اگرچہ فلا بیئر فحاشی اور اخلاق سوزی کے الزامات سے بری قرار دے دیا گیا لیکن اس مقدمے کے ارتعاشات عرصے تک فرانسیسی ادبی حلقوں میں محسوس کیے گئے۔اس تمام ہنگامہ آرائی کے دوران وہ مہاتما بدھ کی طرح اپنے حجرے میں آسن جمائے بیٹھا رہا۔ موقع بموقع اس نے اپنے نقادوں کے اعتراضات کے جواب دیئے لیکن اس میں کسی تلخی کا احساس نہیں ہوتا۔اس سلسلے میں اس کا یہ قول قابل غور ہے کہ: "میں طنز نگار ہوں اور بغیر طنزیہ نمک کے زندگی کے بھاری پن کو ہضم نہیں کیا جاسکتا"۔

"سالامبو" (Salambo) جو ۱۸۶۲ء میں شائع ہوا، فلا بیئر کا مشہور تاریخی ناول ہے۔لیبیا کے حکمران ماتھو اور کارتھیج کے حاکم کی لڑکی "سالامبو" کی محبت کی داستان اس ناول کے تاریخی پس منظر میں بڑے حسن واہتمام کے ساتھ بیان کی گئی ہے۔"سالامبو" کے لیے مواد کی فراہمی کے سلسلے میں فلا بیئر نے نہ صرف قدیم تاریخ بلکہ آثار قدیمہ کا بھی گہرا مطالعہ کیا ہے۔درحقیقت یہ ناول "تاریخی ناول" کے ارتقا میں بھی سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔اس کی تخلیق ایک خاص منصوبے کے تحت کی گئی ہے۔اس میں شک نہیں کہ فلا بیئر کو اس میں زبردست کامیابی ہوئی اور ژولا (Zola) نے بھی جدید حقیقت نگاری کے اسالیب کے ذریعے تاریخی مواد کو پیش کرنے پر مصنف کو داد تحسین دی۔

ظاہری طور پر "سالامبو" اس قدر کامیاب نہ ہو سکا جتنا "مادام بواری"۔ لیکن ہم عصر نقادوں نے اس پر خاطر خواہ بحث کی۔ سنت بیوو (Saint beauve) نے تو اس ناول پر سلسلے وار تنقیدی مضامین لکھے۔سچ تو یہ ہے کہ فلا بیئر نے اپنے ادبی نظریات کو تخلیقی عمل کا جزو بنا کر اپنے لیے ادبی تاریخ میں خاص مقام پیدا کر لیا جب کہ اس کے بیشتر معاصرین بورژوائی زندگی کی ترجمانی محض جمالیاتی لذت کے لیے کرتے رہے، فلا بیئر نے بورژوائیت سے اپنی شدید نفرت کو فنی حیثیت دے دی۔

"سالامبو" میں فلا بیئر کا مقصد زمانہ ماضی کے واقعات کی باز آفرینی کرنا تھا۔ جدید فرانسیسی سماج کے خلاف انتہائی رد عمل کے طور پر اس نے ایک ایسی دنیا تخلیق کی جس میں ہم عصریت کا شائبہ تک نہ ہو۔ناول کا نیم رومانی موضوع دراصل مصنف کے ماضی میں فرار کی ایک فنی کوشش ہے۔ فلا بیئر نے ایما کی طرح سالامبو کی طرف اپنے مطمح نظر کا انکشاف فضا آفرینی کے ذریعے کیا ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ جہاں کارتھیج کے نگہبانوں اور دشمنوں کے ساتھ اس کا کسی قسم کا جذباتی لگاؤ نہ تھا وہاں "مادام بواری" میں وہ تمام کوششوں کے باوجود اپنی ہمدردی یا نفرت کو چھپانے میں کامیاب نہ ہو سکا۔ سینٹ بیوو نے اس ناول میں مصنف کے مقاصد اور اس کے حاصل شدہ نتائج پر نکتہ چینی کرتے ہوئے اس کی فنی کمزوریوں کی طرف اشارے کیے ہیں۔اس کے بقول فلا بیئر نے قدیم تاریخی دستاویزوں اور دیگر ذرائع سے جس قدر مواد حاصل کیا اور ان سے جو تصویر بنائی اس میں انسانی کردار بالکل مخفی ہو جاتے ہیں۔ناول میں دروازے، کھڑکیاں اور دوسری تفصیلات ہر جگہ مل جاتی ہیں لیکن وہ کاریگر جس نے انہیں بنایا، کہیں دور دور بھی نہیں دکھائی دیتا۔چنانچہ فاضل نقاد کے نزدیک "سالامبو" کی دنیا ہمارے لیے بے معنی ہے: "ہم زمانۂ قدیم کی از سر نو تحقیق کر سکتے ہیں مگر اس دور کو دوبارہ زندہ نہیں کر سکتے"۔فلا بیئر ان اعتراضات کا کوئی خاطر خواہ جواب نہ دے سکا۔ لیکن اس نے اپنے ناول کا جواز شاعرانہ انداز میں پیش کیا:

> "میرا خیال ہے کہ میں نے "سالامبو" میں "مادام بواری" کے مقابلہ میں انسانیت کی ترجمانی زیادہ ہمدردی کے ساتھ کی ہے۔جس محبت اور تجسس کے جذبے سے میں نے گزشتہ ادوار کے مذاہب اور رجال داستان کی

تلاش کی ہے اس میں ہمارے لیے عبرت اور ہمدردی کا سبق موجود ہے"۔

حقیقت یہ ہے کہ "سالامبو" میں ہمیں زندگی کا آسیبی التباس (Ghostly Illusion) ملتا ہے۔ اس تاریخی فضا میں اشیاء اور واقعات کی تفصیل ایک حد تک حقیقی معلوم ہوتی ہے لیکن ان کرداروں کا داخلی زندگی سے کسی تعلق کا احساس نہیں ہوتا۔ تاریخی مواد سے ناول کی سجاوٹ میں مدد ضرور ملتی ہے لیکن جذبات کی گرمی نہیں محسوس ہوتی۔ ناول کے بنیادی ڈھانچے میں دو موضوعات یعنی کارتھیج کی ریاست اور باغیوں کے درمیان کشمکش اور سالامبو کی محبت کا قصہ، محض خارجی طور پر ایک دوسرے سے منسلک ہیں۔

"سالامبو" اپنے ملک کے سیاسی حالات سے اسی طرح بے نیاز و بے خبر ہے جس طرح مادام بواری اپنے شوہر کے ڈاکٹری کے پیشے سے چنانچہ دونوں موضوعات کے درمیان یہ تناقض ہمیں بری طرح کھٹکتا ہے۔ سماجی اور تاریخی واقعات کے درمیان خلا کا احساس نیم رومانی تاریخی فضا کو اور زیادہ نمایاں کرتا ہے۔ دراصل ہم عصر بورژوائی سماج کی سطحی اور نفرت انگیز زندگی سے فرار کی بہترین صورت یہی تھی کہ ماضی کے حسین اور رومانی مناظر کی باز آفرینی کی جائے۔ فلابیئر نے جدید تاریخی ناول میں جدتیں پیدا کیں لیکن چونکہ ایسے ناول ہم عصر زندگی کی گھٹن کے خلاف رد عمل کے طور پر لکھے گئے تھے لہذا ان میں فراری کیفیت اور مریضانہ رجحانات کے ساتھ جنسی تعلقات سے شغف اور جسمانی تلذذ کا بیان کچھ زیادہ ہی نمایاں ہیں۔ ان خامیوں کے باوجود اس امر سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ فلابیئر جدید تاریخی ناول کا موجد ہے اور اس کے ہاں بورژوائی سماج کے زوال پذیر میلانات کی واضح نشاندہی ملتی ہے۔

"جذباتی تعلیم" (L'education Sentimental) سب سے پہلے ۱۸۴۵ء میں لکھا گیا لیکن نظر ثانی کے بعد ۱۸۶۹ء میں منظر عام پر آیا۔ اس میں نہ صرف ایک شخص "فریدرک مورو" (Fredric Moreau) کی زندگی کی ناکامی کا حال بیان کیا گیا ہے بلکہ اس کے ساتھ ہی اس امر کی طرف بھی اشارے ہیں کہ فرانسیسیوں کی ایک پوری نسل جو انیسویں صدی کے وسط میں زندگی بسر کر رہی تھی، کس طرح اپنے مقاصد میں ناکام رہی۔

(۱) قحبہ خانہ:- "انتہا ہی ابتداء ہے"

"جذباتی تعلیم" کی اشاعت کے دس سال بعد بھی فلابیئر نقادوں کے معاندانہ رد عمل سے شکستہ خاطر رہا۔ اس میں شک نہیں کہ ناول کا خاتمہ کچھ اس طور پر ہوا ہے کہ پڑھنے والے

یقیناً پریشان اور متنفر ہوئے ہوں گے۔ ہیرو کا یہ قول کہ جوانی میں قحبہ خانوں کی سیر زندگی کا سب سے بیش قیمت تجربہ ہے، مصنف کی کلبیت کا ثابت کرنے کے لیے کافی ہے۔

اس ناول میں ہیرو فریدرک مورو اپنی زندگی کی جدوجہد میں ناکام رہ کر قصبات کی مجہول زندگی کی طرف مراجعت کرتا ہے اور بیکاری کو اپنا محبوب مشغلہ بنا لیتا ہے۔ اگر بات یہیں تک رہتی تو کچھ مضائقہ نہ تھا مگر فلابیئر نے مورو اور اس کے دوست کو قحبہ خانوں میں لے جا کر ان کی طوائفوں سے عشق بازی اور ان کی مردانہ قوت کے زوال پر بھی تفصیلی بحث کی ہے۔ دونوں دوستوں کے درمیان گفتگو جس میں منصوبے اور یادداشتیں عملی زندگی پر حاوی ہیں، ناول کی ابتدا اور انتہا ہے۔ فریدرک پھولوں کا گلدستہ لے کر قحبہ خانہ پہنچتا ہے لیکن وہاں طوائفوں کے ہجوم ہیں اس کی نگاہیں خیرہ ہو جاتی ہیں اور وہ فیصلہ نہیں کر پاتا کہ کدھر رجوع کرے۔ ایک ایسی جگہ جہاں جسم کا کاروبار ہوتا ہے پھولوں کا گلدستہ علامت بن جاتا ہے اس ناکام آدرش کا جسے ہم فریدرک سے منسوب کرتے ہیں۔ اسی طرح ایک عورت سے دوسری عورت تک پہنچ کر تذبذب کا عالم ہیرو کے کردار کی غیر استواری کو ثابت کرتا ہے۔ وہاں سے فرار بھی پیرس کی ہماہمی سے قصباتی زندگی کی مجہولیت میں پناہ کی علامت ہے۔ یہ تمام واقعات بخوبی مصنف کے شاعرانہ التباس کی غمازی کرتے ہیں۔

"اوباشی" (Prostitution) کی امیج دراصل ناول کے قلب میں پیوست ہے۔ فریدرک کی جنسی حس اور اس کے شہوانی خواب ان حجروں میں شرمندہ تعبیر ہوتے ہیں جہاں حسینوں کا جمگھٹ لگا رہتا ہے اور جگہ جگہ جنت نگاہ اور فردوس گوش کی کیفیت رہتی ہے۔ ہر طرف حسن کی فراوانی دیکھ کر دونوں دوست منصوبے پر منصوبے بناتے ہیں مگر اس کوشش میں وہ اس قدر تھک جاتے ہیں کہ جیسے وہ واقعی جنسی فعل کے مرتکب ہوئے ہوں۔ اس تجربے میں فتح و شکست کا ملا جلا احساس ہوتا ہے مگر آخر کار ہیرو اپنے مریضانہ خوابوں ہی کا اسیر ہو کر رہ جاتا ہے۔ ناول میں اس منظر کا مقصد طنزیہ ہے۔ طوائفوں کی زرق برق پوشاکیں، ان کے کھلے کندھے اور ان کا دعوت نظارہ دینے والا حسن کسی بھی نوجوان کو پاگل بنانے کے لیے کافی ہے۔ مگر ہیرو کی نظر کے سامنے ہمیشہ اس کی محبوب "مادام آرنو" (Madame Arnoux) کی تصویر موجود رہتی ہے اور اس لیے وہ کسی دوسری عورت کی طرف متوجہ ہی نہیں ہو سکتا۔ فلابیر کا مقصد محض تفنن طبع کی فراہمی نہیں، بلکہ مختلف علامتوں کے ذریعے

ناول میں ایک خاص مرقع پیش کرنا ہے۔

پیرس کا تصور ذہن میں آتے ہی فریدرک کو طوائفوں ہی کا خیال آتا ہے لیکن اس ماحول میں محض بدکاری اخلاقی گراوٹ کا واحد مظہر نہیں۔ اس تجربے کے ساتھ دوسرے تجربے بھی منسلک ہیں۔ پیرس میں ہیرو کی جذباتی تعلیم مختلف تجربات کے ذریعے ہوتی ہے اور ہر تجربے کے بعد وہ اپنی سطح سے نیچے گرتا چلا جاتا ہے۔ "انحطاط" کا لفظ اس کی ساری زندگی کا ماحصل ہے۔ اس ماحول میں فن، اداکاری، شاعری، سیاست غرضیکہ ہر چیز پر اوباشی کی چھاپ لگی ہوئی ہے۔ اوباشی کا موضوع انفرادی اور اجتماعی مطمح نظر کے درمیان تعلق پیدا کرتا ہے۔ سوسائٹی (مع مختلف گروپوں، اداروں اور جماعتوں کے) ایک ایسی چھنال عورت ہے جو صرف کامیاب افراد ہی کو گلے لگاتی ہے۔ "جذباتی تعلیم" ایک طرح سے اخلاقی دیوالیہ پن کا ناول ہے جس میں دغابازی اور بے وفائی کی ایک تہہ کے نیچے دوسری تہہ نظر آتی ہے۔ یہاں تک کہ معاشرے میں عجیب و غریب طرح کی بیگانگی (Alienation) کا احساس ہونے لگتا ہے۔ دوستی، محبت اور اس طرح کی تمام دوسری قدریں اس انحطاط پذیر معاشرے میں دغا اور ریاکاری کا شکار ہیں۔ اخلاقی گراوٹ، تعفن اور بانجھ پن کے تصورات اس ناول میں عام ہیں لیکن مصنف کا کمال یہ ہے کہ پڑھنے والے کے ذہن سے مثالی خاتون مادام آرنو کا خیال کبھی محو نہیں ہونے پاتا۔ فریدرک کئی طرح کی عورتوں سے تعلق پیدا کرتا ہے اور پھر انھیں بھول جاتا ہے کیونکہ وہ سب اس کی حقیقی محبوبہ مادام آرنو کی جگہ لینے سے قاصر ہیں۔ اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ اس ناول میں "آلودگی اور بے حرمتی" (Profanation) کا استعمال "پاکیزگی" (Purity) کو اجاگر کرنے کے لیے کیا گیا ہے۔ پورے ناول میں مادام آرنو کی تصویر پیرس کی کہر آلود فضا میں چمکتی ہوئی نظر آتی ہے اور اس طرح امید کی ایک ایسی کرن پھوٹتی ہے جس کی روشنی میں پڑھنے والا اپنا راستہ تلاش کر سکتا ہے۔ اس تصویر کی پرستش کرتے ہوئے فریدرک جیسا اوباش بھی شرافت کا پتلا بن جاتا ہے اور اس کی خاطر ساری دنیا تج دیتا ہے۔

(۲) ندی اور ناؤ ـــــ "ابتدا ہی انتہا ہے"

۱۵ر ستمبر ۱۹۴۰ء کو نوجوان فریدرک جو قانون کا مطالعہ شروع کرنے والا ہے ایک اسٹیمر پر سفر شروع کر رہا ہے۔ اس کی جذباتی تعلیم جہاز سے نکلے ہوئے دھوئیں کے بھنور میں شروع ہوتی ہے۔ اسے تعطیلات گزارنے کے لیے اپنی ماں کے پاس جانا ہے۔ اسی سفر کے

دوران اس کی ملاقات مادام آرنو سے ہوتی ہے جس کا تصور تاحیات اس کا عزیز ترین سرمایہ ہے۔ ندی پر چلنے والا سست رفتار اسٹیمر، دونوں طرف سپاٹ فطری مناظر اور بورژوائی مسافروں کی بھیڑ فریدرک کے لیے کوئی دلچسپی نہیں رکھتے لیکن جب مادام سے اس کی آنکھیں چار ہوتی ہیں تو ایسا لگتا ہے کہ اس کے ذہن و روح کے دریچے کھل گئے ہیں وہ سفر کے دوران اپنی آیندہ زندگی کے منصوبے بنانے لگتا ہے اور ذہنی طور پر مادام کے ساتھ اطالیہ، مشرق قریب اور بحر رومی ممالک کی سیر بھی کرتا ہے۔ اس طرح اس کے سامنے طرح طرح کے التباسی مناظر آتے رہتے ہیں۔

مادام آرنو کا حسن و جمال کچھ غیر ارضی سا ہے۔ وہ حقیقت نہیں بلکہ ایک "رویا" (Vision) کا نقش پیدا کرتی ہے ہمیں اس کے چہرے کے گرد نور کا ہالہ دکھائی دیتا ہے۔ اور اپنی پاکیزگی اور جاذبیت کی حد تک وہ ہمیں دانتے کی محبوبہ بیٹرچے (Beatrice) کی یاد دلاتی ہے۔ پورے ناول میں وہ بی بی مریم کی طرح پاکیزگی و پارسائی کی تصویر بنی رہتی ہے۔ چنانچہ اس سے پہلی ہی ملاقات میں فریدرک کے اندر ایک مخصوص مذہبی جذبہ پیدا ہوتا ہے۔ وہ ذہنی طور پر مادام کا ہم سفر رہتا ہے لیکن بالآخر دونوں مختلف منزلوں کی طرف گامزن ہو جاتے ہیں۔ اس طرح ناول میں انتشار، افتراق اور تباہی کی علامتیں عام طور پر ملتی ہیں۔

"جذباتی تعلیم" مسلسل بہاؤ اور لامحدود امیدوں کا ناول ہے۔ اس میں کوئی ایسا واقعہ نہیں ملتا جس سے زندگی کے بہاؤ میں خلل پڑے۔ ناول میں ہمیں ایک ایسے شخص کے شعور کے ذریعے ایک پوری نسل کے ذہنی و اخلاقی دیوالیہ پن کا تجربہ کرایا گیا ہے جو خود قومی زندگی کے انتشار کی زد پر ہے۔ ناول کے آخر میں مادام آرنو کے ذاتی اسباب کی نیلامی گویا ساری زندگی کے خاتمے کی علامت ہے۔ فریدرک جب یہ منظر دیکھتا ہے تو اس کی روحانی موت واقع ہو جاتی ہے۔ منزل بہ منزل تباہی کا تصور اس ناول میں ہر جگہ موجود ہے لیکن اس کی سب سے اہم خصوصیت بقول فرانسیسی نقاد Victor Brombert اس کا دُہرا خاتمہ ہے جس میں ایک طرف ماورائی اور رومانی محبت ہے اور دوسری طرف زندگی کی ناکامیوں اور نامرادیوں کا نوحہ۔ فلابیئر نے ان دونوں تجربوں کو جس فنی چابک دستی کے ساتھ ایک دوسرے میں سمو کر پیش کیا وہ شاید اسی کا حصہ ہے۔

"سینٹ انتواں کی آزمائش" (La Temptation De Saint Antoine) جو

۱۸۷۴ء میں منظر عام پر آیا۔ فلابیئر کو بے حد پسند تھا۔ اس ناول کو اس نے تین مرتبہ پورے کا پورا لکھا اور اس کے خیالات میں برابر جو تبدیلیاں ہوتی رہیں انہیں اس میں شامل کرتا گیا۔ آرٹ اور مذہب کے متعلق اس نے بعض نہایت اہم باتوں کا ضمنی طور پر ذکر کیا ہے۔ اس ناول کے پہلے متن پر رومانیت کا اثر غالب ہے دوسرے پر اس سے کم اور تیسرے میں تاریخی تفصیلات کا کافی اضافہ کیا ہے اور زبان و بیان کی صحت کا بھی زیادہ خیال رکھا ہے۔ اس میں مشرقی ممالک کی زندگی کا نقشہ حقیقت پسندی کے ساتھ کھینچا گیا ہے۔ ہیلن (Helen) اور ملکہ سبا (Queen Sheba) کے خیالی پیکر بھی اس پر اپنی پرچھائیاں ڈالتے نظر آتے ہیں۔ سنت انتواں کی آزمائش جسم و روح دونوں کی آزمائش ہے۔ شیطان اسے اس طرح مخاطب کرتا ہے:

"یہاں کوئی مقصد نہیں۔ صرف نامحدود کا وجود ہے اور بس۔ عرض تیرے حواس کا دھوکا ہے اور جوہر تیرے تخیل کا کرشمہ ہے۔ چونکہ عالم اشیاء کے دائمی سیلان کی کیفیت جاری و ساری ہے اس لیے یہاں نمود ہی سب سے زیادہ حقیقی اور التباس ہی واحد حقیقت ہے"۔

شیطان سینٹ انتواں کو بہکانے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ وہ اسے دنیاوی لذتوں میں پھنسا دیتا ہے اور اسے یہ باور کراتا ہے کہ یہی اصل اور آفاق گیر زندگی ہے۔

بور ژوائیت کی شیطنت کی پردہ دری سے جب فلابیئر کو قدرے فرصت ملی تو اس نے "سادہ دل" (Un Cour Simple) لکھی جو ایک حد تک "مادام بواری" کی قنوطیت کے مقابلے میں رجائی اور مثبت اقدار کا حامل ہے۔ بعد ازاں اس نے اپنے نامکمل ناول (Bouvard et Pecuchet) کو از سر نو ترتیب دینا شروع کیا۔ یہ مصنف کا آخری کارنامہ تھا اور ۱۸۸۱ء میں شائع ہوا۔ اس ناول کے بارے میں فلابیئر نے ترگنیف کو لکھا تھا "۱۸۷۰ء نے بہت سے لوگوں کی احمق، معذور یا غصہ ور بنا دیا ہے میرا شمار آخری صف میں کرنا مناسب ہوگا...... جو کام میں نے اپنے ذمے لیا ہے وہ ایک طرح سے "قاموس حماقت" ہے۔ میں اس ذمے داری سے دوچار ہوں اور یہ موضوع میرے اندر سرایت کیے ہوئے ہے" اس میں کوئی شک نہیں کہ اس ناول کی تخلیق کے لیے مصنف نے سینکڑوں کتابوں کے مطالعے کا منصوبہ بنایا تھا اور وہ اس میں اپنا سارا فلسفۂ حیات انڈیل دینا چاہتا تھا اگر وہ پایۂ تکمیل تک پہنچ سکتا تو شاید یہ فرانسیسی ادب کا Don Quixote ہوتا۔

بووا اور پیکوشے دراصل دو کلرک ہیں جو اتفاقیہ طور سے نقل نویسی سے فرصت پا کر دیہات پہنچتے ہیں اور اپنی حماقتوں کی شکل میں دوسروں کے لیے سامان تفریح مہیا کرتے ہیں۔ وہ زراعت، سائنس، فنون لطیفہ، سیاست، جنسیات، مابعد الطبیعات، مذہب و لسانیات غرضیکہ ہر طرح کے موضوعات کا غائر مطالعہ کرتے ہیں اور ان کا اطلاق مختلف تجربوں کے ذریعے کرتے ہیں مگر نتیجہ بہر حال مضحکہ خیز ہی رہتا ہے۔ آخر میں وہ دو بچوں کو گود لے لیتے ہیں اور ان کی تعلیم و تربیت کے لیے تمام نظریات کا تجربہ کرتے رہتے ہیں۔ دراصل یہ ناول مروجہ نظام کے خلاف ایک طرح کا منشور ہے۔ دونوں کلرک لوگوں کی حالت بہتر بنانے میں ناکام ہو کر بے حد افسردہ ہو جاتے ہیں لیکن پھر انہیں انشراح صدر ہوتا ہے کہ ان کے لیے سب سے بہتر کام یہ ہے کہ "اگلے وقتوں کی طرح پھر نقل نویسی شروع کر دیں"۔ یہ ناول جو دس ابواب پر مشتمل ہے مصنف کے وسیع مطالعے اور مختلف ذرائع سے ماخوذ اقتباسات پر مبنی ہے۔ ناول کا خاتمہ کئی لحاظ سے عبرتناک اور سبق آموز ہے یعنی یہ کہ ان دونوں کلرکوں کے لیے نقل نویسی سے بہتر انسانیت کی کوئی خدمت نہیں ہو سکتی اور اسی میں ان کی بھی فلاح ہے۔ مشہور نقاد لائنل ٹرلنگ (Lionel Trilling) نے ان دونوں کرداروں کے نصب العین کی بلندی اور ان کی الفاظ سے گرویدگی سے متاثر ہو کر انہیں کے سنتوں میں شامل کیا ہے۔

فلابیئر نے اپنے تمام ناولوں میں زبان کی صحت اور صداقت کا بڑا التزام رکھا ہے۔ فنی معروضیت کے باوجود اس کے تخلیقی کارناموں میں ہر جگہ اس کی شخصیت نمایاں رہتی ہے۔ اس کے ہاں نہ صرف رومانیت اور حقیقت کا امتزاج ملتا ہے بلکہ ایک قسم کی التباسی کیفیت کا بھی احساس ہوتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جب وہ اپنا ناول شروع کرتا ہے تو موضوع، اشخاص، ساز و سامان غرضیکہ تمام مشاہدات سطح سے نیچے اتر کر گہرائی میں چلے گئے ہیں۔ پھر وہ سب ایک ایک کر کے نیچے سے اوپر سطح پر آنے لگتے ہیں جیسے کوئی مسلسل خواب کی حالت میں انہیں دیکھ رہا ہو۔ لیکن یہ واضح رہے کہ فلابیئر کوئی ایسا خواب دیکھنا گوارا نہیں کرتا جو صداقت کے پیمانے پر پورا نہ اترے۔ فن کی دنیا میں خواب دیکھنا جائز ہے۔ بشرطیکہ وہ حقیقت اور اصلیت سے ہم آہنگ ہو۔ فلابیئر کے نزدیک حقیقت محض ایک تصویر نہیں ہے بلکہ وہ ایک المیہ کی مثال ہے جس پر طربیہ اپنے چھینٹے ڈالتی رہتی

ہے۔ المیہ وطربیہ کی اسی دھوپ وچھاؤں میں فلابیئر کے آرٹ کا رمز پوشیدہ ہے۔

فن اور ادب کے میدان میں تجربے ہوتے رہتے ہیں اور نئے فنکار اپنی جودت طبع سے اپنے معاصرین اور آئندہ آنے والی نسلوں کی رہنمائی کرتے رہتے ہیں۔ موجودہ صدی کی ابتدائی دہائیوں میں فلابیئر کے ناولوں کے بارے میں عام رائے یہ تھی کہ ان میں نئے پڑھنے والوں کے لیے کوئی خاص کیفیت باقی نہیں رہی ہے لیکن ۱۹۲۵ء میں جب آندرے ژید (Andre Gide) نے کہا کہ "میرے نزدیک فلابیئر پر اب بھی کچھ کہنے کی گنجائش ہے" تو نقادوں نے از سر نو اس کے ناولوں کا جائزہ لینا شروع کیا اور آج یہ بات وثوق کے ساتھ کہی جاسکتی ہے کہ فلابیر کا احیاء موجودہ عہد میں خالص فنی اور جمالیاتی بنیادوں پر ہوا ہے۔ فلابیئر کے نقادوں نے اس کے ناولوں میں سرد مہری، مردم بیزاری اور اسلوب بیان کی قطعیت کی بناء پر ان سے ناپسندیدگی کا اظہار کیا۔ اس صدی کے موڑ پر Paul Bourget) جیسے نقاد نے فلابیئر کی قنوطیت اور منفی فلسفۂ حیات پر سخت نکتہ چینی کی۔ دور حاضر کے عظیم ادیبوں میں ویلری (Valery)، مالرو (Malrau) اور پرودوست (Proust) نے فلابیئر پر اظہار خیال کرتے ہوئے ذہنی تحفظات سے کام لیا لیکن جب آندرے ژید نے یہ کہا کہ "جس کسی نے فلابیر سے محبت نہیں کی اسے اس پر حملہ کرنے کا کوئی حق نہیں ہے" تو تنقیدی تناظر میں خاص تبدیلی آگئی۔

فلابیئر پر سب سے سنگین الزام اخلاقی نوعیت کا تھا۔ "مادام بواری" کی اشاعت پر اسے "اخلاقی جذام" سے تعبیر کیا گیا۔ بورژے جیسے نقادوں سے متاثر ہو کر Jean Carrere نے فلابیئر کو فرانسیسی ادب میں انحطاط پسندوں کے زمرہ میں شامل کرلیا:

> فلابیئر کی سب سے بڑی خرابی اس کی ناقابل علاج اور مطلق قسم کی منفیت (Absolute Nihilism) ہے جس میں اعلیٰ اقدار کی نفی اور انسانی تہذیب سے نفرت ہر جگہ نمایاں ہے۔ جو شخص یہ کہے کہ "ہم سب ایک وسیع وعریض ریگستان میں بستے ہیں جہاں کوئی کسی کی بات نہیں سنتا" اس کی مردم بیزاری مسلم ہے۔ اس کے نزدیک سماج میں بدمعاشوں، ریاکاروں، ٹھگوں، احمقوں، لُچے لفنگوں کی حکومت ہے اور ہر آدمی لازمی طور پر دوسرے آدمی کا دشمن ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ فلابیئر انسانی سماج کے اٹل

> قوانین کو سمجھنے سے قاصر تھا اور تاریخ وسیاست سے اس کی واقفیت انتہائی محدود تھی۔ اس کی یاسیت اس حد تک بڑھی ہوئی تھی کہ وہ اپنے ذہن کے اخلاقی ریگستان کو دوسروں کے ذہن تک منتقل کر کے جدید قنوطیت کا امام بن بیٹھا۔۔۔ فلابیئر کے عظیم کارنامے اپنی تمام تر ادبی خوبیوں اور فنی تازگی کے باوجود اخلاقی پستی کے لازوال نمونے ہیں"۔

ظاہر ہے کہ فلابیئر کی تصانیف میں قنوطیت اور منفیت کے رجحانات موجود ہیں لیکن یہ کہنا صحیح نہیں کہ اس کے ہاں تاریکی اور ظلمت کے سوا اور کچھ نہیں۔

جنگ عظیم کے بعد دوسرے معترضین کے ساتھ ژاں پال سارتر نے فلابیئر پر زبردست حملے کیے۔ اس نے انیسویں صدی کے بورژوائی ادب پر تنقید کرتے ہوئے فلابیئر جیسے ادیبوں کی بدنیتی کو نمایاں کرنے کی کوشش کی۔ اس کا خیال ہے کہ ایسے ادیب بورژوائی طبقے سے متنفر تھے لیکن کسانوں اور مزدوروں سے خطاب کرنا کسر شان سمجھتے تھے۔ اس زمرے میں بودلیئر، موپساں، گاتر، ویلری اور ژید جیسے فن کار آجاتے ہیں۔ ان تمام مصنفین کے ہاں ابلاغ کا مسئلہ سنگین تھا کیونکہ وہ ایک خاص طبقے کے پڑھنے والوں کے علاوہ کسی اور تک اپنا پیغام نہیں پہنچاتے۔ مارکسی نقاد لوکاس (Lucas) کا بھی یہی نظریہ ہے:

> فلابیئر بورژوائی یعنی سرمایہ دارانہ نظام سے سخت نفرت کرتا ہے لیکن اس نفرت کی جڑیں ان عوامی اور جمہوری روایات تک نہیں پہنچتی ہیں جن سے اس کا فن زیادہ قبولیت حاصل کرسکتا۔۔۔ اس کا شمار جدید ادب کے ان پیشروؤں میں کیا جاسکتا ہے جنہوں نے انسان دشمن عناصر اور مریضانہ رجحانات کو ترقی دی۔ اس تحریک کے نمائندوں مثلاً بودلیر، ژولا اور نطشے کی تصانیف سے سرمایہ دارانہ نظام کے کھوکھلے پن کا احساس ہوتا ہے مگر ان کے ہاں کوئی مثبت مطمح نظر نہیں ہے"۔

حقیقت یہ ہے کہ فلابیئر کے ہاں کبھی بھی عوام یا مزدور طبقے سے وہ وابستگی نہیں ملتی جس کی سارتر جیسے نقاد یا دوسرے مارکسی مفکرین امید رکھتے ہیں۔ لیکن اگر ادبی عظمت کا معیار "وابستگی" (Commitment) ہی قرار پائے تو دوسرے اہم نکات کی نفی ہو کر رہے گی اور ادب کی آفاقیت مجروح ہو کر رہ جائے گی۔

فلابیئر کی تصانیف پر بحث کرتے ہوئے یہ بات ہمیشہ یادرکھنا چاہیے کہ اس نے اپنی پوری زندگی حماقت، جہالت اور دہقانیت سے نفرت کی۔ ایک لحاظ سے ہم اس کی تخلیقات کو (Literature of The Absurd) کا پیش خیمہ کہہ سکتے ہیں۔ اس نے نہ صرف انسانوں کے خوابوں اور زندگی کی تلخ حقیقتوں کا احساس دلایا بلکہ ان کے المناک نتائج کا بھی پردہ چاک کیا ہے۔ فلابیئر کو انسانوں کے کمینہ پن اور ان کے التباسات کو پیروں تلے روندنے کا خاص ملکہ حاصل تھا۔ یہ کہا جاسکتا ہے کہ وہ مستقل اپنے زخموں کو اس طرح کرید تا رہا کہ وہ کبھی مندمل نہ ہو سکیں۔ فلابیئر کا قول ہے کہ دنیا کی تاریخ کے تین اہم دور ہیں: "عناصر پرستی، مسیحیت اور دہقانیت۔" دور قدیم اور ازمنہ وسطیٰ کے لیے اس کی اصطلاحیں قابل قبول ہو سکتی ہیں لیکن دور جدید کے لیے "گنوار پن" (Muflism) کی اصطلاح جدید تہذیب کے خلاف اس کے شدید رد عمل کا نتیجہ ہے۔ اس کا خیال ہے کہ دہقانیت دور جدید کا خاصہ ہے اور اس میں افادی فلسفہ، عسکری و آمرانہ نظام، امریکی طرز زندگی اور کیتھولک مذہب سبھی شامل ہیں۔

فلسفیانہ اور سیاسی مباحث سے قطع نظر فلابیئر کی ادبی حیثیت ہمیشہ فنی بنیاد پر ہی متعین کی جائے گی۔ اس لحاظ سے اس کے ناولوں کی صوری و معنوی دونوں حیثیتوں کا مطالعہ ضروری ہے۔ اس میں کلام نہیں کہ اس کے ہاں اپنے دور کے انحطاط پذیر معاشرے کی ترجمانی جس فنی انداز میں کی گئی ہے وہ بالزاک کے بعد اعلیٰ ادب کا ورثہ ہے۔ اسلوب بیان کی حد تک یہ کہا جاسکتا ہے کہ فلابیئر کا اسلوب اس کی کاوشوں کا نچوڑ ہے۔ انیسویں صدی کے فکر و احساس کے تمام سانچوں کو اس نے اپنی بصیرت سے حسین بنا دیا ہے، وہ بالزاک کی حقیقت نگاری اور ژولا کی شدید حقیقت پسندی (Naturalism) کے درمیان ایک حد فاصل ہے فلابیئر کے تمام ناول اسلوب بیان کی انفرادیت اور موضوع کے اچھوتے پن اور معنوی ہم آہنگی کا نمونہ ہیں۔ "مادام بواری" "سالامبو" "جذباتی تعلیم" اور "سنت انتواں" کی تخلیق میں مصنف کے خون جگر کی آمیزش اور ذہنی و روحانی ریاضتوں کی بدولت وہ کیفیت پیدا ہو گئی ہے کہ ہم ان پر جس قدر غور کرتے ہیں اسی حد تک نصب العین اور تاثر کا حسن نکھرتا چلا جاتا ہے۔ بقول ہنری جیمس ہم فلابیئر کی تصانیف کو افسانوی ادب کے ریگستان میں ایک شاداب نخلستان سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ فلابیئر کا اسلوب بیان کلاسیکی حیثیت اختیار کر چکا ہے۔ وہ صحافی ناول نگار نہیں اور نہ سستی شہرت کا طالب ہے۔ اس کے نزدیک فن کا مقصد و منتہا تخلیق حسن کے علاوہ اور کچھ نہیں ہو سکتا۔

مشہور نقاد ہیری لیون (Harry Levin) کا قول ہے کہ اگر فلابیئر اپنی ہر کتاب کے لیے ہزار بار موت سے ہمکنار ہوا تو یہ حقیقت ہے کہ ان میں ہر ایک کی بدولت اسے ہزار زندگیاں بھی ملیں۔ اس نے ایک گوشہ نشین فقیر کی طرح جس ریاضت اور دیدہ ریزی سے اپنے شاہکار تخلیق کیے اس کی مثال تاریخ ادب میں ملنا مشکل ہے۔ اس کے ماحول میں جب ہر طرف اخلاقی و تہذیبی قدریں بدل رہی تھیں تو اس نے اعلیٰ ادب کا چراغ روشن کر کے ناول کے فن کو خاص عظمت بخشی۔ بالزاک اور ژولا جیسے فنکاروں نے ناول کی سماجی اہمیت کو اجاگر کیا اور اسٹینڈھال اور پروست نے نفسیاتی اعتبار سے ناول میں نئے اضافے کیے۔ فلابیئر نے ناول کے سماجی اور نفسیاتی پہلوؤں کی اہمیت کو تسلیم کرتے ہوئے اس کے تکنیکی پہلوؤں پر بھی زور دیا۔ اس نے جس خلوص و انہماک اور مذہبی شیفتگی کے ساتھ ناول کے فن کو جدید ترین حیثیت دی اس سے ہنری جیمس کے مقولے کی صداقت کا اندازہ ہوتا ہے۔ بلاشبہ فلابیئر ناول نگاروں کا استاد (Novlists' Novelist) کہے جانے کا مستحق ہے۔

دستووسکی

روسی ناول نگاری کی تاریخ میں تالستائی، دستووسکی اور ترگنیف کی تثلیث اپنی قومی انفرادیت اور فنی عظمت کی بدولت شہرت عام و بقائے دوام پا چکی ہے۔ تالستائی اور دستووسکی نے اپنے پیشروؤں کے برخلاف عصری حقائق کے شدید احساس کے باوجود علم بغاوت نہیں بلند کیا بلکہ ہمدردی کے ساتھ حالات و کوائف کا جائزہ لے کر حال کے ساتھ مفاہمت کو اپنے فن میں خاص اہمیت دی۔ ان دونوں ناول نگاروں کے ہاں اعلیٰ اخلاقی قدروں کا احساس اور انفرادی و اجتماعی زندگی میں ان قدروں کی ہم آہنگی کا تصور بھی نمایاں طور پر ملتا ہے۔

دستووسکی کی پیدائش ۱۸۲۲ء میں ایک معمولی فوجی ڈاکٹر کے خاندان میں ہوئی۔ اس کا باپ بے حد حساس اور قنوطی مزاج کا آدمی تھا اور اپنے افلاس اور مخصوص افتاد طبع کے باعث ہمیشہ مایوس اور مغموم رہتا تھا۔ اس نے ابتدا ہی سے اپنے بچوں کے ذہن نشین کرا دیا تھا کہ

"زندگی کھیل نہیں ہے" اور اس لیے انھیں مستقبل میں خود اپنے بھروسے پر اپنی ذمہ داریوں کو سنبھالنے کے لیے تیار رہنا چاہیے۔ دستووسکی بچپن ہی سے مختلف قسم کے ذہنی و نفسیاتی عارضوں کا شکار رہا۔ باپ کے فلسفۂ زندگی کا اس پر کچھ ایسا اثر پڑا کہ اس کے مزاج کے توازن میں خلل ناگزیر ہو گیا۔ وہ طبعاً خاموش پسند اور شرمیلا تھا اور اس کا زیادہ تر وقت مطالعے یا تنہائی میں گزرتا تھا۔ ایمی دستووسکی (Aimee Dostoevosky) کے بقول "وہ اپنے حجرے سے بہت کم باہر نکلتا تھا اور دن دن بھر اپنے لکھنے کی میز پر بیٹھا اپنے ہیروؤں اور کرداروں سے محو گفتگو رہتا یا ان کے ساتھ ہنسنے رونے میں شریک رہتا"۔ دستووسکی کو مرگی کا "مقدس روگ" بھی لاحق تھا۔ دوروں کے وقت اسے کائنات جس شکل میں نظر آتی تھی یا جو اسرار و رموز اس پر منکشف ہوتے تھے، اس کی تخلیقات میں ان کی بڑی اہمیت ہے۔

فیوڈر دستووسکی اور اس کے بھائی مائخل دستووسکی دونوں نے ماسکو میں تعلیم حاصل کی۔ فیوڈر نے انجنیرنگ کا امتحان امتیاز کے ساتھ پاس کیا لیکن اسے ملازمت سے کوئی دلچسپی نہ تھی۔ اس کے دل و دماغ میں نئے نئے خیالات کروٹ لے رہے تھے اور وہ ان کے اظہار کے لیے بیتاب رہتا تھا۔

"غریب آدمی" (Poor Folk) دستووسکی کا پہلا کامیاب افسانہ ہے جو ۱۸۴۶ء میں شائع ہوا۔ اس کی اشاعت کے بعد مصنف کی مقبولیت کچھ اس طرح بڑھی کہ ادبی حلقوں میں چرچا ہونے لگا کہ "ہمارے درمیان ایک نیا گوگول (Gogol) پیدا ہوا ہے"۔ دراصل گوگول نے اپنے "لبادہ" میں جگ بیتی سنائی ہے اور دستووسکی نے "غریب آدمی" میں آپ بیتی کو فن کا روپ دیا ہے۔ مشہور ادیب و نقاد بیلنسکی (Belinsky) نے افسانے کو پڑھنے کے بعد دستووسکی سے دریافت کیا:

"کیا تم خود سمجھتے ہو کہ تم نے کیا لکھا ہے؟

اس کہانی کا ہیرو ایک حساس انسان ہے جو اپنی کمزوریوں کے باوجود انسانی ہمدردی کے جذبے سے سرشار ہے۔

"ہمزاد" (The Double) مصنف کا دوسرا کارنامہ ہے جس میں گوگول سے استفادے کے باوجود اسکی اپنی انفرادیت نمایاں ہے۔ کہانی میں ایک کلرک اس وہم کی شدت سے پاگل ہو جاتا ہے کہ کسی ماتحت کلرک نے اس کا تشخص چھین لیا ہے۔ اس احساس کے بعد

وہ جن داخلی و روحانی کیفیات سے دوچار ہوتا ہے وہ واقعی دلدوز ہیں۔

ابتدائی ناولوں کی اشاعت کے دوران کچھ دستووسکی کی خود پسندی اور کچھ دوسرے اسباب کی بنا پر احباب کے ساتھ اس کے تعلقات اچھے نہیں رہے۔ جب کسی محفل میں ترگنیف نے اسے "مغرور دہقانی" کہہ کر بھری محفل میں اس کی تضحیک کی تو اس نے عام لوگوں سے ملنا جلنا چھوڑ دیا اور پتراشوسکی (Petrashevsky) کے سوشلسٹ حلقے میں شامل ہو گیا۔ اس پارٹی سے متعلق انقلابیوں کو اپریل ۱۸۴۹ء میں گرفتار کر کے سنٹ پیٹر برگ کے قلعے میں مقید کر دیا گیا۔ دراصل دستووسکی کا تعلق جس سیاسی جماعت سے تھا اسے انقلابی کہنا مناسب نہیں کیونکہ اس جماعت کا خاص نظریہ تہذیبی تھا اور وہ روسیوں کو یورپ کی اندھی تقلید سے بچانا چاہتے تھے۔ بہر حال فوجی عدالت سے جب انقلابیوں کو سزا دی گئی تو افسروں نے اس کے لیے قید بامشقت کی بجائے سزائے موت سنا دی۔ ۲۲ر دسمبر ۱۸۴۹ء کو جب یہ مجرم تختۂ دار پر لیجائے گئے تو ان میں سے کچھ اپنے ہوش و حواس کھو بیٹھے اور کچھ بالکل پاگل ہو گئے۔ تختۂ دار پر دستووسکی جس سکون اور طمانیت قلب کے ساتھ اپنی موت کا منتظر رہا وہ اس کی زندگی کا اہم ترین لمحہ تھا۔ شاید وہ اس دنیا کی تمام مصیبتوں سے ہمیشہ کے لیے نجات حاصل کرنا چاہتا تھا لیکن عین اسوقت جب اسے کشمکش حیات سے نجات ملتی، روسی افسروں کے بے رحم مذاق کا پتہ چلا۔ بہر حال دستووسکی زندگی بھر اس دن کو نہیں بھلا سکا اور پھر دو دن بعد دوسرے قیدیوں کے ساتھ سائبیریا بھیج دیا گیا۔

تفکرات میں ڈوبا تنہائی پسند دستووسکی شروع شروع میں قیدیوں اور مجرموں کے درمیان اجنبی بنا رہا لیکن بہت جلد ان سے نظریں بچانے کی بجائے وہ انکے ساتھ گھل مل گیا اور بھائیوں کی طرح سلوک کرنے لگا۔ قیدی اس کے برتاؤ سے بے حد متاثر ہوئے اور انھیں احساس ہوا کہ ان کے درمیان خداوند کا ایک صالح بندہ آگیا ہے جو انکسار و عاجزی کا پیکر ہے۔ ناول نگار نے اس امر کا اعتراف کیا ہے کہ:

"میں نے ان (مجرموں) کو سکھایا نہیں، ان سے سیکھا ہے"۔

دستووسکی کا عقیدہ تھا کہ حیات و کائنات کے اسرار و رموز ان سطحی لوگوں پر کبھی افشا نہیں ہو سکتے جو عالیشان محلوں میں رہتے ہیں اور زرق برق پوشاک زیبِ تن کیے ہوئے اپنی ظاہری شان و شوکت سے دوسروں کو مرعوب کرتے ہیں۔ اس خالی الذہن مخلوق کے

مقابلے میں اسے گندے، جاہل، اکھڑ اور کھردرے قیدی دل کے دھنی، طبیعت کے بشاش اور بالطبع شریف اور معصوم نظر آئے۔ مصنف کو اس امر کا احساس تھا کہ روسی قوم کا تعلق مشرق کی اس نسل سے ہے جس نے کرشنا، بدھ، زرطشت اور حضرت محمدؐ کو جنم دیا تھا اور جو مغربی یورپ کی مادی تہذیب سے بالاتر ہے۔ چنانچہ دستووسکی کی بیٹی ایمی کا خیال ہے کہ مشرق سے اسی قرب کے باعث اس کے باپ نے اکثر اس امر کا اعادہ کیا کہ "میں روسی ہوں، میرا دل روسی ہے اور میرے خیالات روسی ہیں"۔ قید و بند کے زمانہ میں مذہبیت اور وطن دوستی کے جن جذبات سے وہ سرشار رہا وہی آخر تک اس کی ادبی زندگی میں اس کے خاص محرک رہے۔

"مردہ گھر کی یادداشتیں"(Memories from the house of death)
جو ۱۸۶۲ء میں شائع ہوا کئی اعتبار سے دستووسکی کا اہم کارنامہ ہے۔ یہ ایک تعلیم یافتہ مجرم کی قید و بند پر مبنی داستان ہے جس میں ذاتی زندگی کی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ اگرچہ قید خانے میں گندے ماحول اور سخت مشقت سے وہ نالاں تھا لیکن وہاں اسے انسانی فطرت اور روسی نظام عمل کے غائر مطالعے کا موقع ملا۔ اس کا جرم کچھ زیادہ سنگین نہیں تھا لیکن اس نے اپنی سزا کو بطور کفارہ کے قبول کرلیا اور اپنے تزکیۂ نفس کے لیے ہر طرح کی جسمانی و ذہنی پریشانیاں جھیلتا رہا۔ دستووسکی کے نزدیک "جرم" کوئی غلطی نہیں بلکہ بدقسمتی کا نتیجہ ہے اور احساس جرم سے نجات کی بہترین صورت کفارہ ہے۔ قید کی تنہائیوں میں اس نے اس مسئلے کے مختلف پہلوؤں پر غور کیا اور اس منطقی نتیجے پر پہنچا کہ اگر مجرم ایک غلطی کرتا ہے تو ارباب حکومت دوسری غلطی کرتے ہیں۔ جب اس نے معمولی قیدیوں کی روحوں میں جھانکنے کی کوشش کی تو اسے زندگی کی حقیقتوں کا صحیح عرفان ہوا۔ ایک حد تک یہ کتاب "سپردگی"(Submission) کے تصور پر مبنی ہے۔ دستووسکی اپنے کو بہت حد تک ہیرو سے قریب محسوس کرتا ہے کیونکہ وہ بھی اپنے ماضی کے واقعات کو اپنے دامن کا داغ سمجھتا رہا لیکن آخری دنوں میں اس کا عقیدہ ہوگیا تھا کہ اس نے کفارہ کے ذریعے اپنے داغوں کو دھولیا ہے۔

۱۸۶۲ء میں انگلستان، فرانس اور جرمنی کی سیاحت کے دوران دستووسکی کو یورپ کی نام نہاد مادی ترقی کو زیادہ قریب سے دیکھنے اور سمجھنے کا موقع ملا۔ اس نے اپنے جو تاثرات قلمبند کیے ان سے مغربی تہذیب سے بیزاری کا احساس ملتا ہے۔ اسی زمانے میں پہلی بیوی کے انتقال کے بعد بھائی نے بھی داغ مفارقت دی اور پھر دستووسکی پر سارے خاندان کا بوجھ آن

پڑا۔ چنانچہ اپنی ذمہ داریوں سے عہدہ برآ ہونے کے لیے اس نے اپنے عظیم ناولوں کا سلسلہ شروع کیا۔ ۱۸۶۶ء میں اس کا پہلا شاہکار ناول "جرم و سزا" (Crime & Punish-ment) منظر عام پر آیا۔ فروری ۱۸۶۷ء میں اس نے اپنی سکریٹری آنا (Anna Shitkin) سے شادی کرلی۔ یہ شادی بہت مبارک ثابت ہوئی۔ دوسری بیوی کی خوش سلیقگی اور خدمت گزاری کے باعث دستووسکی کی زندگی سنور گئی اور پھر وہ ناول ضبطِ تحریر میں آئے جو "مجذوب"(The Idiot)۱۸۶۸ء "بھوت پریت"(The Possessed) ۱۸۷۱ء اور "کرماژوف برادران"(The brothers Karamazov)۱۸۸۰ء کے نام سے معروف ہیں۔

مشہور نقاد اور مورخ مرسکی (A. D. Mirsky) کے بقول ۱۸۶۵ء سے ۱۸۸۰ء کے دوران لکھے گئے چاروں ناول ایک مربوط فلسفۂ حیات پیش کرتے ہیں۔ معاصرین نے ان کا مطالعہ روسی معاشرت اور سیاسی و مذہبی زندگی کی روشنی میں کیا تھا۔ اگرچہ وہ دستووسکی کی فطری صلاحیتوں کے قائل تھے لیکن انھوں نے اس کے ہاں ادبی ذوق کی کمی اور زندگی کے متعلق مبہم نظریات کی بھی نشاندہی کی۔ دوسری نسل کے پڑھنے والوں نے ان ناولوں کو "جدید مسیحیت" کی روشنی میں سمجھنے کی کوشش کی۔ حقیقت یہ ہے کہ ان میں خیر و شر، ثواب و عذاب اور گناہ و سزا کے بنیادی مسائل سے اس طرح بحث کی گئی ہے کہ مصنف "نئی آفاقی ہم آہنگی" (Universal Harmony) کا علمبردار بن جاتا ہے۔ بیسویں صدی میں دستووسکی کے عظیم ناولوں کا مطالعہ دور حاضر کے اہم مسائل کی روشنی میں کیا گیا ہے۔ انسانی زندگی کی المناک مقدرات کی کارفرمائی، داخلی کشمکش اور روحانی خلفشار، یہ ہیں وہ عناصر جن کی بدولت یہ ناول تفریحی کہانیوں سے زیادہ پراسرار صحیفے معلوم ہوتے ہیں۔

جرم و سزا:

۱۸۶۲ء سے ۱۸۶۶ء کا زمانہ دستووسکی کے لیے بڑی آزمائش کا دور تھا۔ یورپ کی سیاحت سے پہلے اسے روس میں افادیت، نراجیت اور منکری اشتراکیت سے سابقہ پڑچکا تھا لیکن یورپ کے سفر کے دوران اسے ظاہری مادی ترقیوں کے پیچھے کچھ عبرت ناک منظر دیکھنے کو ملے۔ کارخانوں، دفتروں، شراب خانوں، علمی اداروں اور کتب خانوں کے جائزے کے بعد وہ اس نتیجہ پر پہنچا کہ یورپ کی تہذیب کا انحصار سائنس کی ترقی پر ہے لیکن سائنسی مادیت نے

لوگوں کو خدا اور مذہب سے بے نیاز کر دیا ہے۔ اپنے تین مختصر ناولوں "مردہ گھر کی یادداشتیں"، "موسم گرما کے تاثرات پر سرما کے اندراج" اور "روپوش آدمی کی یادداشتیں" میں دستوو سکی نے اپنے کرب واضطراب، تشکیک اور روحانی کشمکش کو نہ صرف واضح کیا ہے بلکہ یورپ کے زبردست اور آبرو باختہ معاشرے میں افراد کی مجروح شخصیتوں کے زخموں کو بھی نمایاں کیا ہے۔ یورپی تہذیب کے علمبرداروں کو صاف انتباہ ہے:

"تمہاری تہذیب اپنے خنجر سے آپ ہی خودکشی کرے گی"۔

دستوو سکی کو جدید نفسیاتی افسانے کا باوا آدم کہا جاتا ہے لیکن اس نے خود اس بات کی تردید کی ہے۔ وہ اپنے نوٹ بک میں رقمطراز ہے: "لوگ مجھے ماہر نفسیات کہتے ہیں، یہ حقیقت نہیں ہے۔ میں اعلیٰ معنوں میں محض ایک حقیقت نگار ہوں یعنی میں انسانی روح کی تمام گہرائیوں کا احاطہ کرتا ہوں"۔ یہی وہ داخلی حقیقت نگاری ہے جو دستوو سکی کے فن کی مابہ الامتیاز خصوصیت ہے۔ یہ بات عام طور پر دیکھنے میں آتی ہے کہ خوشحال اور آسودہ لوگ اپنی خواہشوں اور آرزوؤں کے مایا جال میں ایسے پھنسے رہتے ہیں کہ انھیں زندگی کے اہم مسئلوں پر غور کرنے کی فرصت ہی نہیں ملتی لیکن غربت اور مصیبت کے دنوں میں ہماری توجہ ایک حد تک جسمانی زندگی سے ہٹ جاتی ہے اور ہم زندگی اور کائنات کے معموں پر غور کرنے لگتے ہیں اور اپنے وجود کے روحانی اور غیر مادی پہلوؤں کو بھی مدنظر رکھتے ہیں۔

انسانی ارادوں کے پیچیدہ عمل اور داخلی اور نفسیاتی زندگی کے تجربوں کا جو تجزیہ دستوو سکی نے "جرم وسزا" کے ہیرو راسکل نی کاف (Raskal nikov) کے کردار میں پیش کیا ہے وہ دنیائے افسانہ میں بے نظیر ہے۔ اس ناول میں اصل بحث اس موضوع پر ہے کہ جرم خیر کا ذریعہ ہو سکتا ہے یا نہیں۔ دوسرے الفاظ میں اگر کوئی شخص نیک ارادے سے کسی کا قتل کر دے تو اس سے کس حد تک اس کی ذات کو یا انسانیت کو فائدہ پہنچ سکتا ہے۔ ناول کا ہیرو اپنے مخصوص سائنسی نظریات کے باعث ہر طرح کے جرم وگناہ کو اپنا حق سمجھتا ہے۔ بظاہر یہ نرم دل، نیم مجذوب اور منتشر الخیال کردار بڑے اونچے ارادے رکھتا ہے لیکن انھیں عملی جامہ پہنانے کی اس میں صلاحیت نہیں۔ جس زمانے میں دستوو سکی یہ ناول لکھ رہا تھا اس نے اپنے ناشروں کو بتایا تھا کہ "وہ ایک ایسے نوجوان کے جرائم کا نفسیاتی جائزہ لینا چاہتا ہے جو چند موہوم اور ناقص تصورات کی بنا پر جرم کا مرتکب ہوتا ہے"۔ راسکل نی کاف کے جرم کا ابتدائی

مقصد "فلاحی" کہا جا سکتا ہے کیونکہ "مال غنیمت" سے وہ اپنی اور اپنے افلاس زدہ خاندان کی حالت سدھارنے کا منصوبہ بناتا ہے اور پھر اپنے گناہ کے کفارے کے لیے نیک زندگی گزارنے کا ارادہ رکھتا ہے۔ اس کے نزدیک انسانوں کی تقسیم دو جماعتوں میں کی جا سکتی ہے۔ ایک تو معمولی لوگوں کی وہ جماعت جو شریف، مجہول اور خدمت گزار قسم کے افراد پر مشتمل ہے اور جن کی زندگی کا اہم ترین مقصد افزائش نسل ہے۔ دوسری جماعت میں نپولین کی طرح ایسے لوگ شامل ہیں جو قانون کی خلاف ورزی کرتے ہیں اور بہتر مستقبل کے لیے موجودہ نظام کو ختم کر دینا چاہتے ہیں۔ ناول کا ہیرو خود کو نپولین قبیلے کا فرد سمجھنے لگتا ہے اور اسی شیطانی زعم میں قتل کا مرتکب ہوتا ہے لیکن اس جرم کا کوئی واضح جواز اس کی سمجھ میں نہیں آتا قتل کے بعد اس کا ذہن طرح طرح کے وسوسوں، خطرات اور خیالی آسیبوں سے پریشان رہتا ہے اور بالآخر وہ اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ وہ ایک طاقتور انسان بننے کا جو ڈھونگ رچا رہا تھا وہ محض خود فریبی تھی۔

راسکل نی کاف ایک غم زدہ اور غم پسند کردار ہے جس کے اندر ایک نیک اور شریف انسان کی خوبیاں بھی موجود ہیں۔ اس کی سرشت میں خیر وشر کے عناصر اور اس کے باغیانہ تصورات اسے دورِ حاضر کا پیچیدہ ترین کردار بنا دیتے ہیں۔ اس کے متعلق مشہور انگریزی نقاد ارنسٹ سمنس (Earnest Simmons) کا یہ بلیغ جملہ قابل غور ہے:

"ارتکاب جرم خود شعوری طور پر ہیرو کی اپنی نفسیاتی الجھنوں کا غیر شعوری حل ہے"۔ جب ہیرو کو اس بات کا احساس ہو جاتا ہے کہ وہ فوق البشر نہیں بلکہ ایک عام انسان ہے جسے اپنے کیے کا پھل بھگتنا چاہیے تو وہ اپنے جرم کی سزا کے لیے اخلاقی طور پر مطالبہ کرتا ہے لیکن کوئی عملی قدم اٹھانے سے قاصر رہتا ہے۔ وہ سیدھا راستہ اختیار کر کے پولیس تھانے کے گرد کئی چکر لگاتا ہے مگر اس عرصے میں اسے ندامت سے زیادہ ذہنی اور روحانی پریشانی لاحق رہتی ہے۔ بالآخر وہ شہر کی بدنام عورت سونیا (Sonia) کے سامنے اعتراف جرم کر لیتا ہے۔ اگرچہ سونیا ایک بازاری عورت ہے لیکن وہ پاک طینت ہے اور مجرم کو کفارے کی خوبیوں سے روشناس کراتی ہے۔ خود اس کی زندگی بھی ایثار وانکساری اور عاجزی وسپردگی کی اعلیٰ مثال ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ ازمنہ وسطی کی اخلاقی تمثیلوں کا کوئی تجریدی کردار ہے لیکن درحقیقت وہ اس ستم زدہ انسانیت کی ترجمان ہے جو زندگی کی تمام کلفتوں اور صعوبتوں سے گزرنے کے باوجود اپنے اندر امید اور محبت کی شمع روشن کیے ہوئے ہے۔

"جرم وسزا" میں دستووسکی کی فنی لغزشوں کی طرف اشارے کیے گئے ہیں۔ ہیرو کے بارے میں کوئی تفصیل بتائے بغیر مصنف نے اس کی زندگی کے گرد ایسے واقعات اور کیفیات کا تانا بانا بن دیا ہے کہ ان کی واقعیت پر تامل ہونے لگتا ہے۔ یہی نہیں ناول میں میلو ڈرامائی تاثر پیدا کرنے کی کوشش بھی نمایاں ہے اس کی ایک وجہ اتفاقی واقعات (Coincidences) کی افراط و تفریط ہے لیکن یہ خامیاں ناول کے مجموعی تاثر کے سامنے کچھ اہمیت نہیں رکھتیں۔ ناول پڑھتے وقت قاری شروع سے آخر تک ہیرو کی ہیجانی زندگی کے ڈرامے میں کچھ کھوسا جاتا ہے یا مبہوت رہ جاتا ہے۔ ناول میں سب سے نمایاں خصوصیت اس روحانی روشنی کا احساس ہے جو مغرور اور مفلس دونوں کے تاریک ذہنوں کو منور کرتا ہے اور جس سے زندگی کو نئے زاویوں سے دیکھنے اور نجات حاصل کرنے کے لیے بصیرت ملتی ہے۔

مجذوب:

"مجذوب" دستووسکی کے عظیم ناولوں کے سلسلے کی ایک اہم کڑی ہے جس میں اس کے تراشیدہ کردار "دُہری شخصیت" (Double Personality) کے پیکر نظر آتے ہیں۔ یہ کردار متضاد کیفیتوں اور امنگوں کا مجسمہ ہیں اور انہی کے ذریعے مصنف نے تشکیل حیات کے امکانات کو نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے۔ ایک اعلیٰ مذہبی اور اصلاحی جذبے کے ساتھ ناول کے کرداروں میں دہرا رنگ ہر جگہ واضح ہے۔ معصوم نازک بدن اگلایا، جنگجو حسینہ نستاسیہ، جنگلی سوداگر بچہ روگوژین اور خود ہیرو پرنس مشکن کرداروں کے دوہرے پن کا ہلکا یا گہرا رنگ لیے ہوئے دست و گریباں جی رہے ہیں"۔

"مجذوب" کی کہانی میں نستاسیہ ایک ایسے شریف باپ کی بیٹی تھی جس کی ساری عمر ناگہانی مصیبتوں کا سامنا کرتے گزری۔ گھر کی تباہی اور بیوی کی موت کے باعث وہ زیادہ دنوں زندہ نہیں رہ سکا۔ اس کی دو لاوارث بچیوں کی پرورش کی ذمے داری مقامی زمیندار توتسکی نے اپنے اوپر لے لی۔ بڑی بچی کے انتقال کے بعد نستاسیہ اس کی منظور نظر بنی۔ سولہ سال کی عمر میں اس کے حسن اور ذہانت سے متاثر ہو کر زمیندار نے اس کے لیے گاؤں میں ایک مکان تعمیر کرادیا جہاں وہ مدخولہ کی حیثیت سے رہنے لگی۔ چند برسوں کے بعد زمیندار کسی اور حسینہ کے چکر میں نستاسیہ سے پیچھا چھڑانے کی ترکیبیں سوچنے لگا۔ اس دوران غم سے نڈھال ہو کر نستاسیہ نے پیٹربرگ کا رخ کیا مگر زمیندار نے ایک جنرل کو جہیز کا لالچ دیکر اپنی گلو خلاصی کی

مہم جاری رکھی۔ ناول کا ایک انتہائی ڈرامائی منظر اس وقت ہمارے سامنے آتا ہے جب اپنی پچیسویں سالگرہ کے موقع پر نستاسیہ نے زمیندار اور اپنے ہونے والے شوہر کی موجودگی میں خود کو ایک لاکھ روبل کے بدلے ایک جنگلی تاجر روگوژن کے ہاتھوں بیچ دیا اور توتسکی کی دولت کو لات مار کر روگوژن اور اس کے شہدوں کے ساتھ چل کھڑی ہوئی۔

نواب مشکن جو کسی دماغی بیماری کے علاج کے لیے سوئیزرلینڈ سے حال میں واپس آیا تھا، اتفاقیہ طور پر اس محفل میں پہنچ گیا۔ اس نے نستاسیہ کی بدنامی اور آوارگی کے باوجود از راہِ ہمدردی اس کے سامنے شادی کی تجویز رکھی لیکن باغی عورت نے نواب کی تجویز رد کردی محفل میں اپنے آپ کو روگوژن کے ہاتھ بیچنے کے بعد وہ کچھ دنوں تک عیش و عشرت کے ساتھ رہی لیکن جب اسے معلوم ہوا کہ روگوژن اس سے شادی کرنے کا ارادہ رکھتا ہے تو وہ پیٹربرگ سے بھاگ کر ماسکو پہنچی اور روپوش ہو گئی اور آخرکار نواب مشکن کے ہاں پناہ گزیں ہوئی۔ شومئ قسمت سے جب نواب نے دوبارہ شادی کی تجویز رکھی تو نستاسیہ بھاگ کر پھر روگوژن کے یہاں پہنچی مگر اب اس کے لیے راہِ فرار ممکن نہ تھی چنانچہ سوداگر بچے نے اس کا گلا گھونٹ کر اس کا قصہ ہی تمام کردیا۔

دستووسکی نے "مجذوب" اپنی زندگی کے اس پر آشوب دور میں لکھا تھا جب وہ ذاتی اور خانگی پریشانیوں اور سیاسی و مذہبی الجھنوں کا بری طرح شکار تھا۔ اس ناول میں مصنف نے روس میں یورپ سے آئے ہوئے طوفان کفر و الحاد کے سدباب کے لیے حضرت مسیح کی شخصیت کو رہنما بنانے کی کوشش کی ہے۔ اگرچہ دستووسکی کے مذہبی و روحانی تصورات کا معراج کمال "کرامازاف برادران" میں محسوس کیا جاتا ہے لیکن "مجذوب" میں اس موضوع کو ایک خاص انداز سے برتا گیا ہے۔ ناول نگار کا قول ہے کہ اس تصنیف میں اس کا اولین مقصد ایک اعلیٰ اور نیک انسان کی سیرت نگاری ہے۔ بظاہر ایسا آئیڈیل شخص عام آدمیوں میں ملنا مشکل ہے لہذا یہاں حضرت عیسیٰ سے مماثل کردار کے ذریعے ہی ان اقدار کی ترجمانی کی گئی ہے جو دکھی انسانیت کو امن و آشتی اور محبت و ایثار کی بشارت دے۔ پرنس مشکن اور حضرت مسیح میں بہت سی خوبیاں مشترک ہیں مثلاً غریبوں اور ناداروں سے ہمدردی، بچوں سے پیار، معصومیت خلوص اور جذبۂ ایثار۔ ایسے نیک کردار کہیں کہیں افسانوں اور ناولوں میں مل جاتے ہیں لیکن دستووسکی نے پرنس کے کردار میں معصومیت اور سادگی کے ساتھ سادہ لوحی اور

مرگی کا روگ بھی شامل کر دیا ہے جس سے وہ دیوتا نہیں بلکہ انسان ہی رہتا ہے۔ ایک نیک اور فرشتہ صفت برگزیدہ انسان۔

ناول میں نیک طینت نواب کا سابقہ معاشرے کے لالچی، اوباش اور بدقماش کرداروں سے پڑتا ہے لیکن وہ ان تمام لوگوں کے طعن و تعریض کو خاموشی سے برداشت کر کے مجہولیت کا نمونہ بنا رہتا ہے۔ وہ خود دکھ اٹھانا چاہتا ہے لیکن بذات خود کوئی بھلا کام نہیں کر سکتا۔ اس کی شخصیت تمام تر روحانی قوتوں کے باعث نکھر گئی ہے لہذا جو لوگ بھی اس کے دائرہ اثر میں آتے ہیں اس سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہتے۔ اس طرح افسانے کی تاریخ میں شاید پہلی دفعہ ایسا عجیب الخلقت کردار وجود میں آیا ہے جو مسکین ہونے کے باوجود اپنی شخصیت کا جادو دوسروں پر چلاتا ہے۔ ''مجذوب'' اس لحاظ سے بھی اہم کارنامہ ہے کہ اس میں شاید پہلی دفعہ مصنف نے اپنے ''اخلاقی مقاصد'' کو فن کا جزو بنایا ہے۔ اس سے قبل لکھے گئے ناولوں میں اس نے اس شدومد کے ساتھ یورپی تہذیب کی مادیت اور خدا بیزاری کے پس منظر میں اعلیٰ اخلاقی اقدار کی تلقین نہیں کی تھی کیونکہ اب اس کا یہ عقیدہ راسخ ہو گیا تھا کہ انسانیت کی فلاح حضرت مسیح کی تعلیمات پر عمل کرنے ہی سے ممکن ہے۔ مصنف رومن کیتھولک چرچ (Roman Catholic Church) سے بیزار ہے لیکن روس کے قدیم چرچ (Orthodox Church) سے اسے بہت سی امیدیں وابستہ ہیں۔ ناول میں انسانیت کو بے مقصد انقلاب، بڑھتی ہوئی دہریت، خون خرابہ اور فتنہ و فساد سے بچانے کے لیے ''اطاعت اور خدمت'' کو اولین اہمیت دی گئی ہے۔ پرنس مشکن جیسے لوگ دنیا میں کم ہیں جو بے لوث خدمت کے لیے ہمیشہ آمادہ رہتے ہیں۔ ایسے مجہول اور شریف لوگوں کی زندگی میں کوئی جنسی یا جذباتی طوفان نہیں آتا اور نہ وہ عام لوگوں کی طرح محبت کا حق ادا کر سکتے ہیں۔

ناول کا خاتمہ تکلیف دہ حد تک بیزاری کے احساس کے ساتھ ہوتا ہے۔ پرنس مشکن کی روحانی قوت کا جو مظاہرہ ناول کے ابتدائی ابواب میں ہوتا ہے وہ آخر کار شر پسند قوتوں اور گنہ گار مردوں اور عورتوں کی بد عنوانیوں کے باعث کمزور پڑ جاتا ہے۔ نستاسیہ قتل کر دی جاتی ہے، روگوژن پاگل اور خود پرنس مشکن مرگی کے دوروں کے باعث مستقل طور پر بے خبری کا شکار ہو جاتا ہے۔ بہرحال ناول ''مجذوب'' کی انفرادیت پرنس کے دلآویز کردار اور پر تاثیر شخصیت اور اس عظیم فلسفہ حیات کی بدولت ہے جس کے ذریعے دستووسکی نے روس اور

دوسرے ممالک کو یورپی تہذیب کی مادیت اور بدعت سے بچانے کی کوشش کی تھی۔ اپنے تمام تر پر تشکیک رجحانات اور ذہنی تذبذب کے باوجود دستووسکی بغیر خدا کے کائنات کا تصور نہیں کر سکتا تھا کیونکہ خدا کے تصور کے بغیر اندھی فطری قوتیں روئے زمین پر فتنہ و فساد برپا کر کے انسانی زندگی کو المناک حد تک بے مقصد بنا سکتی ہیں۔ مصنف کے بقول حضرت مسیح روئے زمین پر خدا کے نائب ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے سچے پیروکار دنیا کے ہر دکھ اور تکلیف کو جھیل کر بھی اطاعت اور خدمت سے روگردانی نہیں کرتے اور خدمتِ انسانی کو عین ثواب اور ذریعہ نجات سمجھتے ہیں۔

''بھوت پریت'':

یہ ناول ایک عظیم تخیلی کارنامہ ہے جس میں مصنف نے نہ صرف حیات و کائنات کے اسرار و رموز کو مختلف زاویوں سے پیش کرنے کی کوشش کی ہے بلکہ ان عقدہ ہائے لاینحل پر بھی روشنی ڈالی ہے جن کی طرف عام لکھنے والوں کی نظر نہیں جاتی۔ انیسویں صدی کے نصف آخر میں قومی زندگی کے المیہ، معاشرتی زوال اور اخلاقی دیوالیہ پن کے پیش نظر دستووسکی اس ناول میں یہ نظریہ پیش کرتا ہے کہ ہم روسی دریا بُرد کر دیئے جانے کے مستحق ہیں تاکہ اس طوفان کے بعد جو بچے کھچے معذور لوگ رہ جائیں وہ حضرت مسیح کے قدموں میں نظر آئیں اور ان کے سچے پیرو بن سکیں۔

ناول کی اشاعت کے تقریباً نصف صدی بعد روس میں انقلاب آیا لیکن نئے سیاسی حالات کے تحت وہاں مسیحیت کی بجائے مارکسیت کو ترجیح دی گئی۔ مڈلٹن مرے (Middleton Murray) نے اس صورت حال پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا کہ:

> ''شاید روسی تجربہ مسیح کی جھوٹی پیروی سے بہتر ہے۔ ممکن ہے اسی میں انسانیت کے لیے زندگی کا نیا پیغام ہو''۔

دستووسکی کے ناول میں کی گئی پیشین گوئی صحیح ثابت ہوئی یا نہیں اور انسانوں کے اندر کے بھوت سؤروں کے اندر داخل ہوئے یا نہیں، یہ بحث لایعنی ہے۔ مصنف نے اپنے طور پر ایک ایسے دور کا خواب دیکھا جس میں شر کو شکست اور خیر کو فتح نصیب ہوتی ہے۔

''بھوت پریت'' کا اصل قصہ بہت مختصر ہے۔ ناول کے چار اہم کردار۔ استافروگن (Stavrogin) کری لاف (Kirilov)، شاتاف (Shatov) اور ورخوفسکی

(Verkhovsky) ایک ایسی جماعت سے تعلق رکھتے ہیں جو روس میں اخلاقی اور معاشی انقلاب لانا چاہتی ہے۔ یہ کام زار کے روس میں جوئے شیر لانے سے کم کٹھن نہیں تھا لیکن استافرد گن اور اس کا خاص مرید ورخوفسکی خود کو اور دوسروں کو برابر یقین دلاتے رہتے ہیں کہ ان کی کوششیں بار آور ہونے کو ہیں۔ شاتاف کو ان باتوں پر یقین نہیں آتا اور اس کے سیاسی خیالات میں تبدیلی آنے لگتی ہے۔ جماعت کے لیڈروں کو جب یہ احساس ہوتا ہے کہ شاتاف کی وجہ سے انتشار پھیل سکتا ہے تو وہ اس پر غداری کا الزام لگا کر بڑی بے دردی سے اُسے موت کے گھاٹ اتار دیتے ہیں۔ کری لاف پہلے ہی خودکشی کر چکتا ہے مگر اپنے ساتھی کے قتل کے بعد ورخوفسکی روپوش ہو جاتا ہے۔ آخر کار استافردگن بھی ناکامی کے غم سے نڈھال ہو کر خودکشی کر لیتا ہے۔ دستووسکی نے اس کہانی کا جو پس منظر تیار کیا ہے اور اس میں جو ضمنی قصے منسلک کیے ہیں ان سے ناول کی پیچیدگی میں اضافہ ہونے لگتا ہے اور ہم اس رام کہانی کو محض ہذیان سمجھنے لگتے ہیں مگر حقیقت یہ ہے کہ یہاں بھی مصنف نے داخلی حقیقت نگاری کے ذریعے اعلیٰ فنکاری اور حکیمانہ ژرف نگاہی کا ثبوت دیا ہے۔

"بھوت پریت" کے چاروں کردار آسیب زدہ ہونے کے باوجود اپنے انداز کے نرالے ہیرو ہیں۔ وہ اپنے شعور ذہنی کو اس حد تک بڑھا دیتے ہیں کہ وہ عرفان حقیقت ان کے لیے اور دوسروں کے لیے مہلک ثابت ہوتا ہے۔ استاف روگن کی زندگی خیر و شر سے بے نیاز انسانی فطرت کا ایک عظیم تجربہ ہے۔ "وہ ہر جبلت (Instinct) پر فتح حاصل کرنا چاہتا ہے اور لامعلوم کو شعور کی روشنی میں پرکھنے کی کوشش کرتا ہے۔" اس طرح وہ اپنے مقدر کا خالق اور اپنی روح کا ناخدا بننا چاہتا ہے۔ اس نے اپنی قوتِ ارادی کو اس بلندی تک پہنچا دیا ہے کہ ظاہری طور پر شکست کھا کر بھی وہ خود کو فاتح تصور کرتا ہے لیکن زندگی میں مزید ذلت سے بچنے کے لیے بالآخر خودکشی کر لیتا ہے۔ اعلیٰ ترین انسانی ارادے کے علاوہ اس کے اندر کچھ ایسی صلاحیتیں بھی ہیں جن سے دوسرے افراد اس کی طرف متوجہ ہوتے ہیں۔ چنانچہ ناول میں بیشتر کردار کسی نہ کسی اعتبار سے اس کے کسی نہ کسی خیال کا حسی اور ٹھوس پیکر معلوم ہوتے ہیں۔

دستووسکی "آسیب زدگی" (Possession) کو انسانی مقدرات کی تکمیل کے لیے ناگزیر سمجھتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ دنیا کے نظام کو انسان کی بہترین جبلتوں کی روشنی میں چلانا چاہیے چنانچہ "بھوت پریت" کے چاروں اہم کردار اپنے اپنے طور پر یہی مطالبہ کرتے

ہیں۔ استاف روگن برائی کی طرف اس لیے مائل ہوتا ہے کہ اس سے اچھائی کی کوئی صورت پیدا ہو سکے۔ وہ نظام عالم میں منصف اور رحیم و کریم خدا کے وجود کو نہیں محسوس کرتا لہٰذا وہ نہ خدا کی خدائی کو تسلیم کرتا ہے اور نہ انسان کی انسانیت ہی کا قائل ہے۔ اس کو اپنے دل اور کل کائنات میں ایک خلا نظر آتا ہے۔ "زندہ ہونے اور کل ہستی کا ایک جزو ہونے کا وہ شعور جو انسان کو کائنات سے وابستہ رکھتا ہے، اس کے ذہن سے معدوم ہو جاتا ہے"۔ جب اسے منکریت، انقلابیت، بغاوت اور شہوت پرستی سے کوئی تسلی نہیں ملی تو اس نے عشق کے سائے تلے پناہ لینا چاہی لیکن یہاں بھی کامیابی نہیں ہوئی۔ خودکشی اس کے نزدیک خود فریبی کی ترکیبوں میں ایک مہمل ترکیب تھی مگر آخر کار سلسلۂ دار و رسن سے رہائی حاصل کرنے کے لیے اس نے یہی تدبیر اختیار کی۔ اس کا ہم خیال ورخوفسکی اپنے نراجی خیالات کے باعث روئے زمین پر فساد برپا کر کے انقلاب لانا چاہتا ہے جس کے بغیر انسانی ترقی ممکن نہیں لیکن انقلاب کا یہ مبہم خواب کبھی شرمندہ تعبیر نہیں ہوتا اور وہ قتل کا مجرم ہو کر روپوش ہو جاتا ہے۔

یہ کہا جا سکتا ہے کہ استاف روگن اور ورخوفسکی ناول میں شیطان اور اس کے نائب کا رول ادا کر رہے ہیں۔ چنانچہ بغاوت کے جوش میں دونوں "زندان لعنت" میں گرفتار رہتے ہیں۔ ان کے برخلاف کری لاف اور شاتاف دونوں اپنے مقاصد کی اچھائی کی بدولت ذلت سے بچ جاتے ہیں۔ کری لاف حضرت مسیح کا سچا پیرو ہے۔ اسے نظام قدرت اور نظامت الٰہیہ پر پورا یقین ہے اور اسے کائنات کی ہر شے پیاری لگتی ہے۔ وہ صحیح معنوں میں سلطنتِ الٰہیہ کا رازداں ہے۔ شاتاف کا خیال ہے کہ نیا انسان اس وقت تک پیدا نہیں ہو سکتا جب تک کہ پرانا انسان اپنا چولہ نہ بدل ڈالے۔ یہ قانون فطرت کے تحت ہی ممکن ہے۔ زور زبردستی سے کوئی فلاحی نظام نہیں قائم ہو سکتا۔

کری لاف اور شاتاف دونوں کے نزدیک عالم بالا سے عالم آب و گل میں انسان کی پیدائش بلندی سے پستی میں ورود کے مترادف ہے لیکن مَوت کے بعد روح کی پستی سے بلندی کی طرف پرواز ابدی حقیقت ہے۔ ان دونوں کرداروں کے اندر انسانی محبت کا جو معجزہ رونما ہوتا ہے وہ دوسرے کرداروں میں نہیں ہوتا۔ دستووسکی کا خیال ہے کہ وہ لوگ جو دنیا میں رہ کر اپنی ابتدائی معصومیت حاصل کر سکتے ہیں وہی انسانیت کی معراج ہیں۔

"کرماژوف برادران":

"کرماژوف برادران" دستووسکی کی آخری اور شاہکار تصنیف ہے جس میں اس کے

تمام تر خیالات و تصورات اور فطرت انسانی کے مشاہدات فنی انداز میں سموئے گئے ہیں۔ یہ ناول ایک ایسی عمارت کی طرح ہے جس کا ظاہری ڈھانچہ ہی تیار ہو سکا۔ ابتدائی منصوبے کے مطابق ناول کے پانچ حصے تھے اور اس کا عنوان "ایک بڑے گنہ گار کی زندگی" (Life of a Great Sinner) تھا۔ تالستائی کے عظیم شاہکار "جنگ اور امن" کے نمونے پر دستووسکی اس ناول میں کئی نسلوں کی سرگزشت بیان کرنا چاہتا تھا لیکن اس کا خواب شرمندۂ تعبیر نہ ہو سکا۔ ناول میں شک اور بغاوت کا پہلو زیادہ مکمل ہے لیکن الیوشا کی مفصل سرگذشت جس کے ذریعے مصنف نے تشکیل زندگی کے اعلیٰ منصوبے باندھے تھے، پورا نہ ہو سکا۔ بہر حال موجودہ شکل میں بھی یہ طویل ناول اپنی پیچیدگی اور تہ داری کے باعث منفرد تصور کیا جاتا ہے۔ جس طرح "جنگ اور امن" میں کئی سطحوں پر روسی زندگی کا مطالعہ کیا گیا ہے اسی طرح دستووسکی کے شاہکار میں بھی کئی سطحیں موجود ہیں۔ ناول نگار کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے تمام اجزا کو فنی اعتبار سے ایک رشتے میں پرو کر وحدت تاثر پیدا کرنے میں کامیابی حاصل کی ہے۔

اس عظیم ناول میں مصنف نے انیسویں صدی کی چھٹویں دہائی میں روس کی ذہنی ترقی، معاشرتی حالت اور انقلابی تصوریت کو تمام تر جوش و انہماک کے ساتھ پیش کیا ہے۔ اس میں روسی معاشرے کی جیتی جاگتی تصویریں ملتی ہیں اور امرا، رؤساء، غلام و مزدور، مذہبی پیشوا، راہب، دانشور، افسران و حکام غرضیکہ سبھی کے افکار و اعمال کی جھلکیاں موجود ہیں۔ نقادوں نے "کرماژوف برادران" کو خاندانی ناول کے زمرے میں شامل کیا ہے۔ کیونکہ اس میں وراثت کے معاملات کا مطالعہ باپ بیٹوں کے باہمی تعلقات، نفرت و محبت، جنسی رقابت اور مردم کش رجحانات پر مبنی ہے۔

ناول کے خاص کرداروں میں فیوڈور پا فلووچ کرماژوف خاندان کا بزرگ ترین فرد ہے اور چار بیٹوں کا باپ ہے۔ وہ ایک عیاش، بد طینت اور بے حیا آدمی ہے جسے کسوٹی بنا کر مصنف نے تمام بیٹوں کا امتحان لیا ہے، دمتیارا (Dmitri) دل کا اچھا مگر آوارہ اور شرابی ہے اس کے ہاں ایک قسم کی مریضانہ قوت ارادی ملتی ہے لیکن وہ اخلاقی پابندیوں سے بالکل بے نیاز ہے۔ دوسرا بھائی ایوان (Ivan) کچھ خبط الحواس سا لگتا ہے لیکن اسے ہم دانشور باغی کہہ سکتے ہیں کیونکہ اس کے کردار میں نراجیت کے عناصر غالب ہیں۔ تیسرا بھائی الیوشا (Aloysha) متقی و پرہیزگار اور حضرت مسیح کے سچے پیروؤں میں ہے۔ وہ باپ سے خائف رہتا ہے مگر لڑتا جھگڑتا نہیں بلکہ خاموشی سے کنارہ کش ہو جاتا ہے۔ سمرجاکوف (Smerdya kov) بوڑھے کرماژوف کا حرامی بیٹا ہے جو موقع پا کر اسے قتل کر دیتا ہے۔ ناول میں ژوسیما (Zossima) بحیثیت رہبان کے ایک مخصوص حیثیت رکھتا ہے۔ اس کی مذہبیت شرک والحاد اور بغاوت و نراجیت کی فضا میں امید کی روشنی کے مرادف ہے۔

"کرماژوف برادران" کا پلاٹ ایک پراسرار کہانی پر مبنی ہے۔ بوڑھے کرماژوف کے قتل کے بعد اس کے چاروں بیٹے پدر کشی کے الزام میں ماخوذ ہو جاتے ہیں اور سب کو کوئی نہ کوئی سزا ملتی ہے۔ دمتیارا کو عدالت سے سزا ملتی ہے۔ ایوان آزمائش کی تاب نہ لا کر بالکل ٹوٹ جاتا ہے اور سمرجاکوف خودکشی کر لیتا ہے۔ ان تمام کرداروں کی مجرمانہ ذہنیت کی جڑیں ان کے مخصوص اخلاقی نظریے تک پہنچتی ہیں۔ پاک طینت الیوشا محض اس لیے جرم میں ماخوذ کیا جاتا ہے کہ اس نے مجرموں کو ارتکاب جرم سے باز نہیں رکھا۔ اس طرح کہانی میں واقعات کی ترتیب اور کرداروں کا ارتقا اور انجام مصنف کے مخصوص نظریۂ حیات کے ترجمان ہیں۔

مشہور امریکی نقاد مارک سلونم (Marc Slonim) کے بقول گناہ و تلافی اور جرم و سزا کے تصورات دستووسکی کے فن کا تانا بانا ہیں۔ ناول نگار کے نزدیک انسان کے اندر سماج کے بندھے ٹکے ضابطوں، مذہبی احکامات اور ریاستی قوانین کی خلاف ورزی کا جذبہ فطری طور پر موجود ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ انسان اپنی قدرتی آزاد منشی کے باعث اپنے اوپر لگائے ہوئے بندھنوں کو توڑنے کے لیے ہمیشہ آمادہ رہتا ہے۔ چاہے وہ بندھن خاندان کے ہوں یا سماج ریاست اور مذہب کے ہوں۔ دستووسکی کے ابتدائی افسانوں اور ناولوں میں ہیرو سماج کے پسماندہ اور "زیر زمین مخلوق" معلوم ہوتے ہیں جو اکثر و بیشتر اپنی بے بسی پر کڑھتے رہتے ہیں۔ دور بلوغت کے ناولوں میں ایسے کردار ہمارے سامنے آتے ہیں جو خاندان، سماج حکومت اور مذہب کے خلاف کھلی بغاوت کرتے ہیں۔ "جرم و سزا" میں ہماری نگاہیں محض ہیرو پر ہی مرکوز رہتی ہیں لیکن "کرماژوف برادران" میں ہر کردار کسی نہ کسی جرم یا گناہ کا مرتکب ہوتا ہے۔ بوڑھا اوباش باپ تمام اخلاقی ضابطوں سے منحرف ہو کر اپنی جنسی ہوس پوری کرنے کے لیے ایک احمق لڑکی کے ساتھ زنا بالجبر کرتا ہے اور جا و بیجا اپنے بیوی بچوں کو دق کرتا رہتا ہے۔ بڑا بیٹا باپ کو قتل کرنے کا منصوبہ بناتا ہے کیونکہ وہ اس کی معشوقہ گروشنکا (Grushenka) پر اپنا حق جتانے لگتا ہے۔ ایوان جس قدر اپنے باپ سے نفرت کرتا ہے

اسی قدر آسمانی باپ (خدا) سے بھی خائف نظر آتا ہے اور زندگی کے ہر معاملے میں "ہر چیز جائز ہے" کے اصول پر عمل کرتا ہے۔

دستووسکی کا خیال ہے کہ انسان اشرف المخلوقات ہونے کے باوجود خیر و شر کا مجموعہ ہے کیونکہ اس کے اندر خدائی اور شیطانی قوتوں کے درمیان مستقل کشمکش رہتی ہے۔ جب انسان نامساعد حالات سے بیزار ہونے لگتا ہے تو اس کے اندر نیکی اور شرافت کے جذبات دب جاتے ہیں اور وہ "گڑھے میں سر کے بل گر کر بھی خوش ہوتا ہے"۔ ایوان جب دنیا میں بنی نوع آدم کی پریشانیوں اور مصیبتوں کو دیکھتا ہے تو اس کے دل میں طرح طرح کے وسوسے پیدا ہوتے ہیں۔ وہ سوچتا ہے کہ اگر انسان کی روح کو بقا نہیں تو نیکی کا بھی جواز نہیں نکلتا۔ وہ یہ تسلیم کرتا ہے کہ خدا کے وجود کی طرح تقدیر کی مصلحتوں کو سمجھنا عقل کے امکان سے باہر ہے لیکن وہ یہ بات ماننے کو تیار نہیں کہ انسانی اخلاق کو عذاب اور ثواب کے قانون پر منحصر سمجھا جائے۔ ایوان کو اس بات پر حیرت ہوتی ہے کہ آخر خداوند کریم روئے زمین پر شر کی کار فرمائی کیونکر گوارا کرتے ہیں اور معصوموں، غریبوں، مفلسوں اور مظلوموں کی آہوں کو سن کر کیسے ان سنی کر دیتے ہیں۔ اس ناانصافی کا کیا جواز ہے کہ رحیم و کریم خدا کی زمین پر فساد برپا کرنے والے حکومت کریں اور اس کے بے قصور بندے ان کے پیروں تلے روندے جائیں۔ جب ایوان کو ان سوالوں کا خاطر خواہ جواب نہیں ملتا تو وہ خدا کی خدائی سے انکار کرنے لگتا ہے۔ وہ قیامت اور روز جزا کا انتظار نہیں کرنا چاہتا:

> "میں تلافی چاہتا ہوں... قیامت کے روز نہیں، جو خدا جانے کب ہوگا اور کہاں بلکہ اسی دنیا میں اور ابھی تاکہ میں اسے سمجھ سکوں، میری اپنی آنکھیں اسے دیکھ سکیں"۔

ایوان کی بغاوت اور اس کی شکایتوں پر اگر واقعی غور کیا جائے تو مذہب کے ذریعے بھی اطمینان و سکون ممکن نہیں معلوم ہوتا۔ ایوان کی بدقسمتی یہ ہے کہ وہ یہ نہیں طے کر پاتا کہ انسان کے اندر زندہ رہنے کی خواہش زیادہ قوی ہونی چاہیے یا زندگی کے معنی اور مقصد سمجھنے کی لیکن چونکہ وہ فطری طور پر فکر و تامل کی طرف مائل رہتا ہے اور اپنی ذہنی بغاوت کے باعث زندہ رہنے کو کمینہ پن قرار دیتا ہے اس لیے آخر کار اپنے فلسفۂ حیات کی نذر ہو جاتا ہے۔

"کرماژوف برادران" میں بوڑھے باپ اور اس کے بیٹوں کو اپنے کیے کا جو پھل ملتا ہے اس سے دنیا میں "ضابطۂ اخلاق" کے وجود کی تصدیق ہوتی ہے لیکن دستووسکی اس عظیم حقیقت کو ثابت کرنے کے لیے منفی ثبوت نہیں پیش کرنا چاہتا تھا۔ "وہ انسانوں کے لیے گناہ سے بچنے کی راہ تلاش کرتا رہا تاکہ وہ جذبات کے طوفان اور ذہنی آلائشوں سے پاک رہ سکیں۔ وہ زندگی کے لیے جواز فراہم کرنا چاہتا تھا اور نیکی اور خیر جیسے مثبت اقدار کا حامی تھا"۔ اگرچہ وہ ستم زدہ انسانوں کو کوئی واضح پیغام دینے سے قاصر رہا لیکن اپنے شاہکار ناول میں اس نے مذہبی اثبات کے تصور کو فنی انداز میں پیش کیا ہے۔ رہبان ژوسیما پاکیزگی اور طہارت کی علامت ہی نہیں بلکہ اعلیٰ اخلاقی قدروں میں یقین کے باعث سارے ناول کی فضا پر چھایا رہتا ہے۔ خود کرماژوف خاندان کا ایک فرد ایلیوشا مسیحی عقائد اور انسانی محبت کا علمبردار ہے۔ اس کی طبیعت میں محبت اور ایثار کا ایک قوی جذبہ ہے جو اسے دوسروں کی خدمت کرنے پر مجبور کرتا ہے۔ "پرائے دکھ کی داستان سن کر بے چین ہو جانے اور تڑپ اٹھنے کی وہ پیاری صفت جس نے نواب مشکن کو سیانے سے دیوانہ بنا دیا تھا، اس کی سرشت میں بھی موجود ہے"۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ایلیوشا روسی قوم اور قدیم روسی مذہبیت کی بہترین پیداوار ہے۔ سرزمین روس سے اس کے گہرے لگاؤ اور اس کی سچی مذہبیت سے یہ بات واضح ہے کہ دستووسکی آخری عمر میں بغاوت، انکار اور شک کے تمام مراحل طے کر کے "اثبات حیات" کی منزل مقصود پر پہنچ گیا تھا۔ اثبات خودی، غرور اور سرد مہری کی بدولت انسانی شخصیت تکمیل کو نہیں پہنچ سکتی۔ اس کے لیے، محبت، خدمت اور ایثار کا جذبہ ضروری ہے اور یہ مذہبی رہنماؤں سے حاصل کی جا سکتی ہیں۔ دراصل ژوسیما اور ایلیوشا اس مستقبل کی بشارت دیتے ہیں جس میں انسانیت تشدد، تشکیک اور نراجی کشاکش سے آزاد ہو کر زندگی کو لبیک کہتی ہے۔

دستووسکی کے ناولوں پر فنی اعتبار سے کئی طرح کے اعتراضات کیے گئے ہیں۔ ہنری جیمس اور جازف کانریڈ دونوں نے اس کے ہاں تکنیکی نقائص کی نشاندہی کی ہے۔ "کاراماژوف برادران" میں ناول کی ساخت، طویل مکالمات، فروعی داستانوں اور میلوڈرامائی واقعات کی طرف اشارے کیے گئے ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ ان خامیوں کے باوجود یہ ناول عالمی ادب کے شاہکاروں میں شامل کیا جاتا ہے۔ حق تو یہ ہے کہ یہ ناول اطالوی شاعر دانتے کے "طربیۂ خداوندی" کی طرح اپنے اندر کئی اصناف ادب کو سمیٹے ہوئے ہے۔ بقول سلونم اس شاہکار میں اگر کہیں جرم و سزا کا "جہنم" نظر آتا ہے تو کہیں کشمکش کے بعد تطہیر کا "عالم

برزخ" بھی دکھائی دیتا ہے۔ یہی نہیں ہمیں اس ناول میں محبت اور ہم آہنگی کی اس "جنت" کی جھلک بھی ملتی ہے جو روئے زمین پر بنی نوع آدم کی اخلاقی ترقی کی آخری منزل ہے۔

دستوو سکی کا مقابلہ اکثر تالستائے اور دوسرے ناول نگاروں کے ساتھ کیا جاتا ہے۔ ذہنی طور پر دونوں فنکار ایک دوسرے سے قریب تھے اور ایک دوسرے کی عزت بھی کرتے تھے۔ اگرچہ وہ باہم کبھی نہیں ملے لیکن ایک دوسرے کی فنی عظمت کے قائل رہے۔ چنانچہ دستوو سکی کی موت پر تالستائے نے اپنے دوست استراہاف کو خط میں لکھا تھا:

"جب میں نے دستوو سکی کی موت کی خبر سنی تو محسوس ہوا کہ میرا کوئی قریبی اور عزیز ترین رشتہ دار مر گیا ہے جس کی ابھی مجھے سخت ضرورت ہے"

روسی ناول نگاروں میں تالستائے اس لحاظ سے خاص مقام رکھتا ہے کہ وہ اپنے کرداروں کے ذریعے انسان کی جبلی اور جسمانی پہلوؤں کی بہترین ترجمانی کرتا ہے اور اپنے طور پر زندگی اور کائنات کے اہم حقائق کی عقدہ کشائی کرتا ہے لیکن جب وہ اپنے کرداروں کو ذاتی خیالات اور فلسفۂ حیات کا ترجمان بناتا ہے تو ان کرداروں کی نفسیاتی حیثیت معرضِ خطر میں پڑ جاتی ہے۔ مشہور نقاد جینکو لیورن (Janko Levrin) کا قول ہے کہ تالستائے نے "انا کرنینا" اور "جنگ و صلح" میں اپنے کرداروں کی کشمکش اور تلاش کو ان کی داخلی اور خارجی زندگی سے ہم آہنگ کر دیا ہے لیکن آخری دور کے ناولوں میں اس کا اخلاقی شعور اس کے فن پر اس حد تک اثر انداز ہوا کہ "وہ زندگی کی مقصدیت کی خاطر خود زندگی کو قربان کرنے پر آمادہ ہوگیا"۔ تالستائے بہت حد تک داخلی تحفظ کا خواہشمند تھا لہٰذا وہ ان پُر خار وادیوں میں قدم رکھنے سے گریز کرتا رہا جہاں پہنچ کر زندگی کی تلخ حقیقتوں کا عرفان انسانی ذہن اور شعور کو لہولہان کر دیتا ہے۔ اس خوفناک اور پراسرار تلاش کی شدت ہمیں دستوو سکی کے عمیق ناولوں میں نظر آتی ہے۔ دستوو سکی کی داخلی کشمکش تالستائے سے کچھ کم آزمائش کن نہیں تھی لیکن اس نے زندگی کے تمام تناقضات اور تضادات کو روحانی تجربوں کی روشنی میں اس طرح اُجاگر کرنے کی کوشش کی کہ ہمیں اس کے ناولوں میں "تزکیۂ نفس" کی فضا نظر آتی ہے۔ دستوو سکی کا خیال تھا کہ انسان کے اندر ذہنی انتشار اور روحانی خلفشار کے باوجود کچھ ایسی قوتیں اور جبلتیں کارفرما رہتی ہیں جن کی مدد سے وہ زندگی کے اثبات کو سمجھ سکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس نے لاشعور

کی بلیغ انداز میں تفتیش کی اور انسانی نفسیات کے مطالعے کو فن کا روپ دیا۔ ایک مغربی مبصر کا قول ہے کہ تالستائے اپنے واعظانہ انہماک کے باعث انسانی تہذیب و تاریخ کو نظر انداز کر کے اپنی اخلاقی جنت کی تلاش ماضی میں کرتا ہے۔ برخلاف اس کے دستوو سکی کی نگاہیں ہمیشہ مستقبل پر لگی رہی لہٰذا اس نے اپنے ناولوں میں نہ صرف انسان کی داخلی زندگی کے حیران کن امکانات کا اندازہ لگایا بلکہ ان مسائل کی بھی نشاندہی کی جو اس کے زمانے میں موضوع بحث بنے ہوئے تھے۔ روس اور یورپ کے باہمی تعلقات، مغربی کلچر کا زوال، انقلاب کی ماہیت اور سائنسی و تکنیکی ترقی کے نتائج، یہ وہ مسائل تھے جن پر اس نے کسی نہ کسی طور پر اپنے ناولوں میں اظہار خیال کیا ہے۔ مذہبی اور اخلاقی قدروں کے انتشار اور ظالمانہ جبلتوں کی بے لگام کارفرمائی سے انسانیت کو جو خطرے لاحق ہیں ان کا دستوو سکی نے پیغمبرانہ شان سے احاطہ کیا ہے۔

کچھ نقادوں کا خیال ہے کہ تالستائے کی طرح دستوو سکی کے ہاں بھی آخری زمانے میں مراجعتی رجحانات پیدا ہوئے جن کا خاص مقصد یہ تھا کہ روسیوں کے اندر انقلابیت اور نراجیت کی بجائے قومی کلچر اور مذہب و اخلاق کا شعور پیدا کیا جائے۔ ایک حد تک تالستائے بھی اس کا ہم خیال تھا کیونکہ اس مقصد کے حصول کے لیے اس نے "ستیہ گرہ" (Non-resistance) کا فارمولہ اپنایا۔ اس کے برخلاف دستوو سکی نے شر کے مقابلے کے لیے گنہگاروں اور مجرموں کو توبہ و استغفار کے ذریعے نیکی کی طرف مائل کرنے اور ان کی آبادکاری کے نظریے کو اہمیت دی۔ اس کے ہاں روس کے اخلاقی زوال کے دور میں "قومی روح" کی تلاش اس حد تک نمایاں ہے کہ وہ ناول نگار سے زیادہ انسانی ضمیر کا تجزیہ نگار بن جاتا ہے۔ اس لحاظ سے اس کے عظیم ناولوں کو "روحانی مہمات" کا سلسلہ کہنا زیادہ مناسب ہے۔

دستوو سکی نفسیاتی ناول نگار ہے۔ اس کے بیان و اظہار کا خاص گر تجزیہ ہے۔ اگرچہ تالستائے بھی اپنے ناولوں میں تجزیہ نگاری سے کام لیتا ہے لیکن دونوں کے مقاصد الگ الگ ہیں۔ تالستائے انسانی روح کا انعکاس اپنے مخصوص انداز میں کرتا ہے۔ وہ انسانی ذہن اور قوت ارادہ کے غیر شعوری عمل اور انسانی حرکات و سکنات کا تجزیہ کچھ اس انداز سے کرتا ہے کہ انسانی اعمال کے داخلی اور روحانی پہلو بھی خارجی نوعیت کے معلوم ہوتے ہیں۔ اس کے برعکس دستوو سکی اپنے تجزیے کے دوران ان نفسیاتی سطحوں پر پہنچ جاتا ہے جہاں انسان کی ذہنی اور ارادی قوتیں اعلیٰ روحانی ترفع کے لیے باہم مربوط نظر آتی ہیں۔ دونوں ناول نگار

انتہائی باشعور فنکار ہیں۔ تالستائے کے ہاں یہ شعور سماجی نوعیت کا ہے لیکن دستووسکی کے ناولوں میں نفسیاتی اخلاقی اور مابعد الطبیعاتی عوامل کی کار فرمائی نظر آتی ہے۔ ہم ان ناولوں کو کسی خاص دور سے منسوب نہیں کر سکتے۔ ان کے اندر آفاقی رنگ موجود ہے۔ دستووسکی کے کردار بھی ایک قسم کی منفرد شان رکھتے ہیں کیونکہ اس کے بیشتر رجال داستان کچھ اس طرح زندگی گزارتے ہیں کہ ہمیں اکثر شبہ ہونے لگتا ہے کہ ان کا تعلق ہماری اپنی دنیا سے ہے یا نہیں۔ یہ امر مسلم ہے کہ ان کے اندر روحانی تجربے کی شدت اور خیر و شر کا احساس اکثر اوقات انھیں زندگی کے آلام و مصائب سے گذر کر داخلی ہم آہنگی کی تلاش میں سرگردان رکھتا ہے۔ اس طرح اثبات ہستی اور بقائے روح پر ایمان رکھنے والا مصنف دستووسکی اپنے معاصرین میں منفرد و ممتاز حیثیت رکھتا ہے۔

دستووسکی کے کردار مخصوص ماحول کی پیداوار ہونے کے باوجود اپنی ذات سے انجمن نظر آتے ہیں۔ مصنف کے روسی اور فرانسیسی معاصرین انسانی زندگی کے خاص محرکات میں سیم وزر کی ہوس اور جذبات کی شدت کو خاص اہمیت دیتے ہیں لیکن دستووسکی ان داخلی کیفیات کو اہمیت دیتا ہے جن کی بدولت انسان میں ہوس پرستی، انانیت اور مجرمانہ رجحانات پیدا ہوتے ہیں۔ جرائم کا محاسبہ بھی وہ سماجی ضابطوں کی روشنی میں نہیں بلکہ مجرم کے ضمیر کی آواز کے مطابق کرتا ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ نفسیاتی اور روحانی کوائف، داخلی کشمکش، تشکیک واضطراب، بغاوت اور اعتراف گناہ کے ذریعے دستووسکی انسانی فطرت کے ان پہلوؤں کو اجاگر کرتا ہے جو شاید شیکسپیر کی لافانی تمثیلوں کے علاوہ کہیں اور ممکن نہیں۔

دستووسکی کا شمار ان فنکاروں میں ہونا چاہیے جو اپنے زمانے سے ماورا مستقبل کی ترجمانی کرتے ہیں۔ جرمن فلسفی نطشے (Neitsche) کا یہ قول کہ "دستووسکی ہی نفسیات کا وہ تنہا راز داں ہے جس سے مجھے کچھ سیکھنے کو ملا"۔ بہت حد تک روسی ناول نگار کی عظمت کا پتہ دیتا ہے۔ مشہور انگریزی ناول نگار ڈی۔ ایچ۔ لارنس جو کبھی دستووسکی کے ناولوں کو جھوٹے فن کا نمونہ کہتا تھا بالآخر "کراماژوف برادران" کے گمشدہ باب "اسقف اعظم" کے تعارفی مضمون میں اس کے فنی خلوص کا قائل ہو گیا اور پھر اس نے اس حقیقت کا اعتراف کیا کہ "دستووسکی نے جو انسانی فطرت کی تشخیص کی، وہ بالکل لاجواب کرنے والی ہے"۔

تالستائے

عالمی ادب کے صف اول کے تخلیقی فنکاروں میں تالستائے کا نام نہایت احترام کے ساتھ لیا جاتا ہے۔ اس کا شمار سرزمین روس کے ان مایۂ ناز مشاہیر میں کیا جاتا ہے جنھوں نے صنف افسانہ کو معراج کمال تک پہنچایا ہے۔ اصنافِ ادب سے قطع نظر اگر ہم شیکسپیر کو نباض فطرت کہہ سکتے ہیں تو یقیناً حیات انسانی کی ترجمانی کا سہرا تالستائے کے سر ہے۔ اس میں کلام نہیں کہ ابتدا میں افسانہ نگاری کا مقصد تفریحی اور انبساطی تھا لیکن تالستائے ان فنکاروں میں ہے جنھوں نے فرانسیسی ناول نگار بالزاک اور انگریز مصنف ڈکنس کے مثل اپنی تخلیقات سے ناول نگاری کے روایتی نظریات کو بدل کر رکھ دیا۔ شاعری تنقیدِ حیات ہے یا نہیں یہ امر متنازعہ فیہ ہے لیکن عظیم ناولوں کے متعلق یہ کلیہ قائم کیا جا سکتا ہے کہ وہ بیک وقت تنقید حیات بھی پیش کرتے ہیں اور تفسیر حیات بھی۔ ان اعلیٰ تصانیف میں اگر زندگی ایک طرف اپنی تمام تر کیفیتوں، رنگینیوں، نزاکتوں اور لطافتوں کے ساتھ جلوہ گر ہے تو دوسری طرف حیات انسانی کے غم و آلام، حسرتوں اور ناکامیوں، خوابوں اور سرابوں کی جھلکیاں بھی ان میں ملتی ہیں۔ تالستائے کے فن کا کمال یہ ہے کہ اس کے ہاں مشاہدہ عرفان و وجدان معلوم ہوتا ہے اور وہ اپنے پیشروؤں اور ہمعصروں کی طرح نفسیاتی الجھنوں یا مریضانہ مجہولیت کا شکار نہیں ہوتا ہے۔ اس کے ہاں توانا اور صحتمند فلسفۂ حیات ملتا ہے اور زندگی کے نشیب و فراز کے باوجود اس کی برکتوں کا احساس باقی رہتا ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ تالستائے کے ناولوں میں شاعری تمثیل اور افسانے کے ساتھ تاریخ، معاشرت، نفسیات اور روحانی و مادی اقدار کا وہ امتزاج ملتا ہے جو دوسرے ناول نگاروں کے ہاں مفقود ہے۔ اس کے ہاں حیات و کائنات کا عرفان بھی ملتا ہے اور عام انسانی جذبات و احساسات کی عکاسی بھی موجود ہے، فلسفیانہ مباحث بھی ہیں اور صوفیانہ دروں بینی بھی، عارفانہ ژرف نگاہی بھی ہے اور باغیانہ سرکشی بھی۔ اس کے ناول اپنے دور کی مستند تاریخی دستاویزات ہی نہیں ہیں بلکہ ضابطہ حیات کا درجہ رکھتے ہیں۔

تالستائے روس کے ایک خوشحال اور متمول زمیندار گھرانے میں ۲۸/اگست ۱۸۲۸ء کو پیدا ہوا۔ بچپن میں والدین کے انتقال کے بعد اس کی تعلیم و تربیت رشتے کی چچی تاتیانہ نے کی۔

ابتدائی دور میں اپنی غیر معمولی ذہانت کے باوجود تالستائے نے باقاعدہ تعلیم کو کوئی خاص اہمیت نہیں دی اور اپنے دور کے زمینداروں کی طرح شکار، ورزش، موسیقی اور حسن پرستی کو زندگی کا ماحصل سمجھتا رہا۔ اپنی ڈائری کے ابتدائی مندرجات میں اس نے ایک جگہ لکھا ہے کہ "زندگی میں یک طرفہ پن انسان کو خوشیوں سے محروم کرنے کا سب سے بڑا سبب ہے"۔

تالستائے کی ادبی زندگی میں ذہنی جودت اور تخلیقی اپج کے علاوہ مشاہدے اور مطالعے کا خاص حصہ ہے۔ بچپن ہی سے اسے روسی عوامی کہانیوں اور انجیل کے قصوں سے خاص دلچسپی تھی۔ علاوہ ازیں وہ پریوں کی کہانیوں اور الف لیلیٰ و داستان امیر حمزہ قسم کے افسانوں سے بھی اثرات قبول کرتا رہا۔ یورپین لٹریچر میں جن کتابوں نے اسے بے حد متاثر کیا ان میں "انجیل مقدس" روسو کے "اعترافات" اور ڈکنس، گوگول اور ترگنیف کی تصانیف شامل ہیں۔ تالستائے کے مطالعے کی دوسری فہرست جو ۱۸۴۸ء سے ۱۸۶۳ء پر مشتمل ہے خاص اہمیت کی حامل ہے۔ اس دور میں اس کی جرمن شاعر گوئٹے اور فرانسیسی ادیب وکٹر ہیوگو کی مشہور تصانیف کے علاوہ روسی شاعروں کے کلام، ہومر کی رزمیہ نظموں کے تراجم اور افلاطون کے مکالمات سے گہری دلچسپی کا ثبوت ملتا ہے۔ اگرچہ تالستائے کازان یونیورسٹی سے ادبیات یا قانون کی کوئی سند نہیں حاصل کر سکا لیکن اس نے ذاتی کاوش سے تاریخ، فلسفہ اور ادبیات و فنون لطیفہ کا غائر مطالعہ کیا۔ ۱۸۵۱ء میں جب اسے اپنے بھائی نکولس کے ساتھ قزاقستان جانے کا موقع ملا تو گویا اس کی دلی مراد بر آئی۔ وہ اس علاقے کے فطری مناظر سے بیحد مسرور ہوا اور یہیں اس نے اپنی گذشتہ زندگی کے اوراق کو الٹ پلٹ کر واقعات و تاثرات کو باقاعدہ طور پر مرتب کرنا شروع کیا۔

"بچپن" (۱۸۵۲ء) در حقیقت نکولس ارتنف کی یادوں کی برات ہے جس میں ایسے افراد و مناظر ہمارے سامنے آتے ہیں جو بیک وقت حقیقی بھی ہیں اور افسانوی بھی۔ تالستائے کا قول ہے کہ جب میں نے یہ کتاب لکھی تو مجھے محسوس ہوا کہ شاید مجھ سے پہلے کسی نے بچپن کی جاذبیت اور شعریت کو اس طرح محسوس کرتے ہوئے سپرد قلم نہیں کیا تھا۔ افسانوی انداز میں اپنی سرگذشت لکھتے ہوئے مصنف محض حقائق ہی کو بیان کرنا نہیں چاہتا بلکہ انھیں خواب و خیال کے ساتھ ہم آہنگ کر کے نئی کیفیات کا آئینہ دار بنا دیتا ہے۔

تالستائے کی ابتدائی ادبی زندگی اور اس کی شخصیت کے چند پہلو اس کی اولین

تصانیف یعنی "بچپن"، "لڑکپن" اور "جوانی" میں بخوبی نمایاں ہیں۔ بچپن ختم ہوتا ہے تو لڑکپن اور اس کے بعد جوانی شروع ہوتی ہے۔ بچپن کی معصومیت اور بھولا پن اب لڑکے کی بے چینی میں بدل جاتی ہے۔ جستجو اور تلاش کے جذبے سے سرشار وہ اپنے ماحول کے اردگرد نظریں ڈالنے لگتا ہے اور رفتہ رفتہ اس پر بہار و خزاں کے راز منکشف ہونے لگتے ہیں۔ لڑکپن میں ہم کو مختلف النوع کرداروں سے ملنے کا موقع ملتا ہے اور مصنف کے تجربے میں وسعت کے ساتھ زندگی کی مسرتوں اور محرومیوں، مذہبی شکوک اور کہیں کہیں بے ثباتی عالم کا بھی احساس ہوتا ہے۔ "جوانی" (۱۸۵۷ء) کی منزل آتے آتے تالستائے کے ہاں فکر کا عنصر غالب ہونے لگتا ہے۔ اس کتاب میں ہیرو اپنے فلسفیانہ خیالات کو عملی جامہ پہنانے کا ارادہ کرتا ہے تاکہ وہ اپنی شخصیت کو زیادہ بہتر بنا سکے اور ایک نئے انسان کی حیثیت سے اس کی شخصیت تکمیل کو پہنچ سکے۔ ان تینوں ابتدائی افسانوں میں تالستائے کی زندگی کے ابتدائی دور کا جو مرقع ہمارے سامنے آتا ہے وہ یقیناً دلچسپ ہے۔ بچپن کی خوشیاں، گھر آنگن کا ماحول اور روزمرہ کے معمولات، شکار کی دلچسپیاں، دوست احباب اور رشتہ داروں کے جمگھٹ، یہ سب مناظر ہمارے سامنے کچھ اس طرح آتے ہیں کہ ہمیں ان کے فطری ہونے میں کوئی شبہ نہیں ہوتا۔ اس میں کلام نہیں کہ تالستائے کے ان افسانوں میں ہمیں اس کے عظیم شاہکاروں کے ابتدائی نقوش نمایاں طور پر مل جاتے ہیں۔

۱۸۵۶ء میں فوجی ملازمت ترک کر کے جب تالستائے پٹسبرگ واپس آیا تو دارالحکومت کی ادبی انجمنوں اور اعلیٰ حلقوں میں اسے ہاتھوں ہاتھ لیا گیا۔ اس دوران کچھ عرصہ تک وہ "فن برائے فن" کے حلیفوں سے بہت قریب ہو گیا تھا لیکن رفتہ رفتہ وہ ان کی صحبت سے بد ظن ہونے لگا یہاں تک کہ اس نے روسی ادیبوں سے ملنا اور ادبی صحبتوں میں شریک ہونا چھوڑ دیا۔ تالستائے کے روزنامچوں اور نجی خطوط سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اس کا مطمحِ نظر فطری طور پر اپنے معاصرین سے مختلف تھا۔ اس کی ایک خاص وجہ یہ تھی کہ وہ صنعتی انقلاب اور مشینی تہذیب کو ترقی کی معراج نہیں سمجھتا تھا۔ اس کے نزدیک قومیت کا جدید تصور بھی انسان کی سچی آزادی کے منافی تھا۔ اس کا خیال تھا کہ منطق کی بجائے انسانی جبلت اور اسکی داخلی توانائیوں کو زیادہ اہمیت حاصل ہونا چاہیے کیونکہ ان کے بغیر انسانی فطرت کو سمجھنا دشوار ہے۔ مغربی یورپ کی سیاحت کے بعد وہ اس نتیجے پر پہنچا کہ روسی تعلیمی ادارے

اچھے انسان نہیں پیدا کرتے بلکہ ایسے لوگوں کو تربیت دیتے ہیں جن کی حکومت و کلیسا اور ادب کو اپنی ساکھ بر قرار رکھنے کے لیے ضرورت ہے۔ تالستائے نے اس امر کی طرف ہماری توجہ مبذول کرائی کہ تعلیم کا انحصار آزادی پر ہونا چاہیے کیونکہ اس کا مقصد ذاتی اغراض کی تکمیل کی بجائے خلق اللہ کی خدمت ہے۔

یہ امر ہمارے لیے دلچسپی سے خالی نہیں کہ روس کے چاروں مشہور ادیبوں ــــ گوگول، دستوو سکی، ترگنف اور تالستائے نے اپنی ادبی زندگی مختصر افسانوں سے شروع کی اور اس صنف میں انھوں نے بیش بہا اضافے بھی کیے۔ تالستائے اپنی ادبی زندگی کے آخری زمانے تک کہانیاں لکھتا رہا لیکن ابتدائی دور کی کہانیوں اور خاکوں کی خاص اہمیت ہے۔ اس تاثراتی دور سے گزر جانے کے بعد زندگی کے تجربوں اور مشاہدوں اور حیات و کائنات کے مسائل پر غور و فکر سے اس کے ادبی نظریات بدلنے لگے۔ چنانچہ ۱۸۵۹ء میں ماسکو کے روسی ادیبوں کی ایک انجمن سے خطاب کرتے ہوئے اس نے ان نام نہاد ادیبوں کی سخت مذمت کی جن کے نزدیک خردہ گیری، تضحیک یا مباحث و اصلاحات کا سستا آلہ ہے۔ اس کے بقول اعلیٰ ادب وہ ہے جو انسان کے دنیاوی اور روحانی مسائل کا ترجمان اور انفرادی و اجتماعی طور پر اس کے ذہن و روح کی متنوع کیفیات کا غماز ہو۔ اس زمانے میں اس نے جو مختصر ناول لکھے ان میں یہی جذبہ کار فرما نظر آتا ہے۔ "دو سپاہی" (Two Hussars) "زمیندار کی صبح"، "گھر آنگن کے سکھ"، "پولی کشکا" اور قذاق (Cossack) اس دور کے اہم کارنامے ہیں۔ "دو سپاہی" میں تالستائے دو نسلوں کے درمیان دو شخصیتوں (باپ بیٹے) اور ان کی مہمات کی متضاد تصویریں پیش کرتا ہے۔ "زمیندار کی صبح" اور "پولی کشکا" میں ہم عصر دیہاتی زندگی، دیہی معاشرت اور انسانی اقدار کی نہایت عمدہ ترجمانی ملتی ہے"۔ "گھر آنگن کے سکھ" (Family Happiness) ایک مخصوص سماجی مسئلے کے پس منظر میں لکھا گیا تھا۔ وہ مسئلہ تھا "عورت کا سماج اور گھر کے اندر کیا مقام ہے؟" تالستائے شادی سے پہلے میاں بیوی کے تعلقات کی نوعیت سمجھنا چاہتا تھا کہ ان کے درمیان محبت اور ایثار کا کیا معیار ہونا چاہیے اور شادی کا اصل مقصد کیا ہے۔ کہانی پڑھنے پر ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ مصنف آزادانہ محبت کی بجائے گھریلو زندگی کی خوشیوں کو ترجیح دیتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ ازدواجی زندگی میں ہمیں ہر مرحلے پر نئی آزمائشوں کے ساتھ نئی مسرتوں کی تلاش جاری رکھنا چاہیے کیونکہ زندگی کے

طویل سفر میں محبت کے انداز بھی بدلتے رہتے ہیں۔ "قذاق" میں تالستائے نے قبائلی معاشرت کی مکمل آزادی اور جنسی بے تکلفی اور شہری زندگی کی مصنوعی تہذیب کے درمیان "فطری انسان" کی حیثیت متعین کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان تصانیف نے مصنف کو نہ صرف روس بلکہ یورپ اور امریکہ میں بھی ادبی حلقوں سے روشناس کرا دیا۔

(۲)

"جنگ اور امن" (War & Peace) تالستائے کا عظیم شاہکار تسلیم کیا جاتا ہے۔ نہ صرف روسی ادب بلکہ عالمی ادب میں بھی یہ امتیازی خصوصیات کا حامل ہے۔ یہی وہ کارنامہ ہے جس نے مصنف کو مشرق و مغرب میں روشناس کرایا اور اسی کی بدولت اسے حیات ابدی نصیب ہوئی۔ اس عظیم ناول میں تالستائے نے روسی زندگی کی ترجمانی کے ساتھ حیات و کائنات، زندگی و موت، فتح و شکست غرضیکہ انسانی زندگی کے بیشتر پہلوؤں کی طرف جو معنی خیز اشارے کیے ہیں وہ اسی کا حصہ ہیں۔ بنیادی طور پر تاریخ اور انسانی مقدر سے متعلق تالستائے کے نظریات مورخوں اور فلسفیوں سے مختلف تھے لہٰذا اس نے روسی پس منظر میں انیسویں صدی کے یورپ کی تاریخ افسانوی انداز میں لکھنے کا فیصلہ کیا۔ ابتدا میں وہ "دسمبری تحریک" کے کسی مجاہد کو اپنا ہیرو بنانا چاہتا تھا لیکن بالآخر فنی تقاضوں کے پیش نظر اسے ابتدائی خاکے سے انحراف کرنا پڑا۔ موجودہ ناول ۱۸۰۵ء سے ۱۸۲۰ء کے دوران تاریخی واقعات پر مشتمل ہے لیکن ترتیب ماجرا میں قومی زندگی اور گھریلو زندگی کے درمیان جو ہم آہنگی ملتی ہے وہ واقعی حیرت انگیز ہے۔ اس طرح "جنگ اور امن" نہ تو خالص ناول یا افسانہ ہی ہے اور نہ بیانیہ شاعری یا تاریخ۔ ناول کے ایک مسودے میں تالستائے لکھتا ہے:

> "جنگ اور امن" ناول نہیں ہے، اس سے بھی کم وہ نظم ہے اور سب سے کم تاریخی تذکرہ... "جنگ اور امن" وہی ہے جو اس کے مصنف نے چاہا اور جسے اس نے اپنے مخصوص سانچے میں ڈھالا"۔

"جنگ اور امن" کا زمانہ انیسویں صدی یورپ کے ابتدائی بیس پچیس سال کو محیط ہے۔ ناول کے شروع میں اعلیٰ روسی سوسائٹی کے مناظر ہیں جن سے ہمیں شہری زندگی کی مصنوعی تہذیب اور اخلاقی پستی کا بخوبی احساس ہوتا ہے۔ اس کے بعد ہم سیاست اور جنگ کے میدان میں پہنچ جاتے ہیں۔ آسٹرلٹز کی لڑائی کے بعد امن کا ایک مختصر دور آتا ہے، جب وہ

جذبات جو جنگ نے پیدا کیے ہیں روسی زندگی کا جزو بن جاتے ہیں۔ کچھ وقفے کے بعد پھر روس اور نپولین کے درمیان لڑائی چھڑ جاتی ہے اور نپولین روسیوں کو شکست دے کر ماسکو پر قبضہ کرلیتا ہے۔ روسی ماسکو خالی کردیتے ہیں لیکن صلح کی درخواست نہیں کرتے۔ اس عظیم قربانی کے بعد حالات کچھ یوں پلٹا کھاتے ہیں کہ نپولین فاتح بن کر بھی سرزمین روس کی پراسرار دلدلوں میں دھنستا چلا آتا ہے اور اس کی فوج واپسی کے وقت سردی اور برف کے طوفان اور بھوک سے تباہ و برباد ہو جاتی ہے۔ سات سال گزر جاتے ہیں اور رستوف (Rostov) اور بولکونسکی (Bolkonsky) خاندانوں کے ڈرامے آخری مناظر تک پہنچ جاتے ہیں۔ بزرگوں کی موت کے بعد بچے جوان ہوتے ہیں اور ان کی جگہ لیتے ہیں اور زندگی مختلف منازل طے کرتی ہوئی آگے بڑھتی رہتی ہے۔

اس میں کلام نہیں کہ بنیادی طور پر "جنگ اور امن" ایک تاریخی ناول ہے۔ اس میں نہ تو کوئی ایک ہیرو ہے اور نہ کوئی خاص موضوع ہے سوائے "زندگی" کے یہ زندگی وسیع و عریض بھی ہے اور معنی خیز اور پراسرار بھی۔ کچھ نقادوں کا خیال ہے کہ تالستائے کا مقصد اس ناول میں روس کی تاریخ کے ایک نازک دور میں قومی اور انفرادی زندگی کا مرقع پیش کرنا ہے جہاں تک تاریخی نظریات کا تعلق ہے تالستائے کا قول ہے کہ انسانی اعمال دو طرح کے ہوتے ہیں۔ ایک تو وہ جن کا انحصار ارادے پر ہوتا ہے اور دوسرے وہ جو غیر ارادی طور پر وقوع پذیر ہوتے ہیں۔ اس کے نزدیک تاریخی عمل میں انفرادی آزادی کو کم سے کم دخل ہوتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ بنیادی طور پر نام نہاد تاریخ ساز ہستیاں دوسرے ہزاروں انسانوں کے اعمال اور ارادوں کی پابند ہوتی ہیں اور ایک حد تک ان کے اعمال پہلے ہی سے متعین ہوتے ہیں۔ ناول کے وسیع کینوس پر ہمیں اس امر کا شدت سے احساس ہوتا ہے کہ تاریخ کے ہیرو محض لیبل کی حیثیت رکھتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ اتفاقات، سانحات، مقدرات اور اہم فیصلے جن کے ذمہ دار دوسرے افراد ہیں اکثر ناول کے اہم کرداروں کی زندگی بناتے بگاڑتے رہتے ہیں۔

"جنگ اور امن" میں روسی عوام کی تاریخ دو خاص انسانی تجربوں کی روشنی میں بیان کی گئی ہے۔ "جنگ" جس میں حکومت، انتظامیہ، فوج اور امور عامہ سے بحث ہے اور "امن" جس کے تحت خاندانی اور گھریلو زندگی کی گوناگوں مصروفیات، مشاغل، مسرتوں اور الجھنوں کا بیان ہے۔ اگر ناول کا بغور مطالعہ کیا جائے تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ تالستائے نے بڑی چابکدستی

سے جنگ اور امن کے مناظر کو زندگی کے تانے بانے کے طور پر استعمال کیا ہے۔ جنگ کے دوران ہمیں الگزنڈر اول اور نپولین کے متضاد کرداروں سے سابقہ پڑتا ہے اور اچھے برے، بہادر و بزدل فوجی سپاہی اور جنرل ہمارے روبرو آتے ہیں۔ امن کے زمانے میں شہروں میں امرا و حکام کے یہاں ثقافتی تفوق کا بیجا احساس ملتا ہے اور دیہاتوں میں سیدھے سادے عوام کی بے ضرر گھریلو خوشیاں، چہلیں اور دلچسپیاں ہمیں اپنی طرف متوجہ کرتی ہیں۔ بولکونسکی خاندان کی امیرانہ سرد مہری کے مقابلے میں رستوف خاندان کی زندہ دلی، سادگی اور قوم پرستی قابل لحاظ ہے۔ تالستائے کو اپنے ناول میں تضاد کی اس تکنک سے اس قدر شغف ہے کہ وہ افراد کے گروہوں اور خاندانوں کے علاوہ اکثر اہم کرداروں کے خیالات اور ذہنی کیفیات کا تضاد پیش کر کے انسانی فطرت کے مطالعے میں نئی بصیرت فراہم کرتا ہے۔ حالات و واقعات کے الٹ پھیر کے باوجود جب ناول نگار ہمیں افراد کے درمیان تضاد کے ساتھ ہم آہنگی کا یقین دلاتا ہے تو ہم ایسا محسوس کرتے ہیں جیسے زندگی کا کارواں اپنے جلو میں زندہ انسانوں کے اعمال و افعال اور خیالات و تصورات لیے اگلی منزلوں کی طرف گامزن ہے۔ انفرادی زندگی ہو یا قومی زندگی ہمیں نشیب و فراز یا شکست و فتح دونوں سے سابقہ پڑتا ہے۔ زندگی کی محرومیاں اور ناکامیاں ہمیں نڈھال کر سکتی ہیں لیکن ہم سے زندہ رہنے کا حوصلہ نہیں چھین سکتیں۔ تالستائے کے ناول میں کہیں بھی مریضانہ مجہولیت یا شاعرانہ خود سپردگی کا احساس نہیں ہوتا۔ ناول کا اہم کردار پیئر (Pierre) کہتا ہے:

> "اگر خدا کا وجود ہے اور مستقبل میں بنی نوع آدم زندہ ہے تو حق اور خیر کی تلاش بھی جاری رہے گی اور یہی انسان کی اعلیٰ ترین خوشیوں کی ضامن ہوگی... ہمیں زندہ رہنا چاہیے اور محبت کرنا چاہیے۔ ہمیں اس بات پر بھی عقیدہ رکھنا چاہیے کہ ہم آج ہی اس دنیا میں زندہ نہیں ہیں بلکہ ماضی میں بھی زندہ رہے ہیں اور مستقبل میں بھی زندہ رہیں گے"۔

کسی نقاد کا قول ہے کہ اگر زندگی مجسم ہو کر اپنے ہاتھ میں قلم لیتی تو وہ اپنی روداد ویسے ہی قلمبند کرتی جیسے تالستائے نے "جنگ اور امن" میں کی ہے۔ اس میں کلام نہیں کہ جب تالستائے اس عظیم ناول میں واقعات کے لامتناہی سلسلے کو مختلف کرداروں کے ذریعے ہمارے سامنے پیش کرتا ہے تو ہمیں عوام و خواص کی زندگی کے جیتے جاگتے مرقعے نظر آتے

ہیں۔ اگر ایک طرف ہم امیر گھرانوں کے افراد کی پر تکلف زندگی، روزمرہ معمولات کی ہماہمی اور پارٹیوں اور رقص گاہوں کی دلآویزیوں میں کھو جاتے ہیں تو دوسری طرف ہمیں دیہات کے کھیتوں، کھلیانوں، چراگاہوں اور شکار گاہوں کی دلچسپیاں بیخود کرتی ہیں۔ گھریلو زندگی میں حسین و جمیل بیوی، ننھے منے بچے، بوڑھے بزرگ، دوست احباب اور ملازموں اور خادماؤں کی موجودگی کا مجموعی تاثر بیحد دلکش معلوم ہوتا ہے۔ تالستائے کی کردار نگاری کا راز اس کی بے پناہ قوت مشاہدہ اور قوت تخیل میں پنہاں ہے وہ جس حسن و خوبی کے ساتھ اپنے رجال داستان کی خصوصیات کو نمایاں کرتا ہے اس سے ہمیں فطرت انسانی کو سمجھنے میں بڑی مدد ملتی ہے۔ وہ اپنے کرداروں کے متعلق لطیف اشارے کرتا ہے لیکن جزوی تفصیلات میں نہیں پڑتا۔ اس کا قول ہے کہ "فنکار کو رجال داستان کو پیش کرنے کا حق حاصل ہے نہ کہ ان پر فیصلہ صادر کرنے کا۔" چنانچہ وہ اپنے عزیزوں اور ہمسایوں کے درمیان موجود ہو۔ تالستائے کے خاص کردار واقعات کے تسلسل کے ساتھ نشوونما پاتے ہیں۔ حرکت ان کی زندگی کا جزو لاینفک ہے۔ زندگی کی ٹھوس حقیقتوں کا احساس اور حرکت کا التباس ناول میں دوسرے عناصر ترکیبی کے درمیان باہمی تعامل کے ذریعے ظہور پذیر ہوتا ہے۔ مردوں اور عورتوں کے علاوہ فطرت اور بے جان اشیاء کے درمیان بھی باہمی تعلق نظر آتا ہے۔ جس طرح ہم اپنی زندگی میں حیوانات و نباتات کے علاوہ جمادات سے بھی قطعاً بے نیاز نہیں رہ سکتے اسی طرح ناول کے بیش تر کردار پیڑ پودوں، وادیوں، آبشاروں، کھیت کھلیانوں، چاند ستاروں اور دوسرے کائناتی عناصر سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتے۔ ناول میں انسان اور فطرت کے درمیان یہ روحانی ربط شاید ہی اس دور کے کسی دوسرے مصنف نے اس کمال کے ساتھ پیش کیا ہو۔ "ماحولیات" (Ecology) کا شاعرانہ احساس اور فطرت نگاری کا یہ ملکہ تالستائے کی کردار نگاری کا جزو لاینفک ہے۔

"جنگ اور امن" کے پلاٹ کا ڈھانچہ جدید نقادوں کو کچھ بے ہنگم اور بے ڈول سا لگتا ہے۔ ہنری جیمس نے اپنے ایک مضمون میں اس ناول کو بے ڈول اور بے ہیئت قرار دے کر بڑی ناانصافی کی ہے۔ اس کے نزدیک تالستائے کے ہاں وہ وحدت تاثر اور جمالیاتی نظم و ترتیب نہیں ملتی جو ترگنیف کے ناولوں کا خاصہ ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ تالستائے ہمیشہ تسلسل، تعلق اور رشتوں کو مدنظر رکھتے ہوئے کرداروں کے درمیان مختلف النوع رشتوں کی بھول بھلیاں کو

ناول کے فن کی معراج سمجھتا رہا۔ "جنگ اور امن" میں افراد و واقعات کے باہمی رد عمل سے نو بہ نو متضاد کیفیات پیدا ہوتی رہتی ہیں جن کا اثر آئندہ واقعات پر لازمی طور پر پڑتا ہے۔ تکنیکی اعتبار سے اس ناول میں "لامرکزیت" (Decentralization) کے اصول پر عمل کیا گیا ہے کیونکہ ہمیں یہاں ایسا کوئی ہیرو یا مرکزی کردار نظر نہیں آتا جو ابتدا سے انتہا تک ہماری توجہ کا مرکز بنا رہے۔ اس کے برخلاف ہمیں اس امر کا احساس ہوتا ہے کہ ہم انسانوں کے مختلف حلقوں میں یکے بعد دیگرے پھرتے رہتے ہیں اور ان میں ہر حلقے کی اپنی انفرادیت ہے۔ رجال داستان ایک اعتبار سے الگ الگ شخصی حیثیت رکھتے ہیں مگر وہ ایک دوسرے سے بہت قریب بھی ہیں۔ اس طرح یہاں نظام شمسی کی طرح ہر کرہ اپنی جگہ آزاد اور خود مختار ہے مگر دوسرے سیاروں سے ہم آہنگ بھی ہے۔ قومی رزمیہ لکھتے ہوئے تالستائے اپنی مخصوص تاریخی بصیرت کے پیش نظر کسی کردار کو ہیرو نہیں بناتا۔ ہم پرنس اینڈرو یا پیئر (Pierre) یا رستوف (Rostov) یا نتاشا (Natasha) کسی کو بھی ناول میں مرکزی حیثیت نہیں دے سکتے۔ مصنف ان میں سے کسی ایک کردار کو کچھ اور لوگوں کے ساتھ زندگی کی شاہراہ پر گامزن دکھاتا ہے لیکن کچھ وقفے کے بعد یہ سارا قافلہ پس پشت ڈال دیا جاتا ہے۔ اس کے بعد دوسرے اور تیسرے اہم کردار کی باری آتی ہے۔ یہ لوگ زندگی کی شاہراہوں اور عام گذرگاہوں پر ایک دوسرے سے ملتے رہتے ہیں لیکن ان سب کا انداز اور فلسفۂ حیات جداگانہ ہے۔ رستوف کے ساتھ ہم اس کی رجمنٹ میں یا شکار کے موقع پر اس کی زندگی کے مسائل سے دوچار ہوتے ہیں۔ اس وقت دوسرے کردار ہمارے ذہن سے محو ہو جاتے ہیں۔ اس کے بعد کوئی دوسرا کردار ہمارے سامنے آتا ہے اور ہم رستوف کو بھول کر اس کردار کی مخصوص دلچسپیوں اور اس کی زندگی کے مسئلوں میں الجھ جاتے ہیں۔ تکنک کی اس لامرکزیت سے لامحدود اور مسلسل رواں دواں زندگی کا احساس ہوتا ہے جو "جنگ اور امن" کا خاصہ ہے۔ ناول کسی خاص واقعے کے ساتھ اختتام کو نہیں پہنچتا۔ موت، ناکامی، پیدائش اور شادی بیاہ کا سلسلہ جاری رہتا ہے اور بڑے سے بڑے آدمی کی موت کے بعد بھی زندگی کا کارواں کسی ایک جگہ نہیں ٹھہرتا۔ پرنس اینڈرو کا انتقال ہو جاتا ہے لیکن نتاشا کو نئی خوشیاں حاصل ہوتی ہیں۔ ناول کے آخری صفحات میں خاندان کی سب سے بوڑھی خاتون کی موت کے ساتھ پرانے نظام کا خاتمہ ہونے لگتا ہے نئی نسل کے نمائندے نکولس اور پیئر اپنی بیویوں یعنی شہزادی میری اور نتاشا کے ساتھ بچوں

کو لیے "بالڈ ہلس" پر موجود ہیں۔ غرضیکہ انسانوں کا قافلہ اپنی خوشیوں، پریشانیوں، خوابوں اور الجھنوں کو جلو میں لیے نامعلوم منزلوں کی طرف بڑھتا ہی نظر آتا ہے۔

"جنگ اور امن" ایک عظیم ناول ہے جس میں تالستائے کی بہترین تخلیقی صلاحیتیں بدرجۂ اتم نمایاں ہوئی ہیں۔ ایک اہم ادبی شاہکار ہونے کے علاوہ یہ ناول انیسویں صدی کی پہلی چند دہائیوں میں روسی تاریخ کی ایک اہم دستاویز بھی ہے جس سے مصنف کے نظریۂ تاریخ اور تاریخ نگاری کے اصول سے کماحقہ، واقفیت حاصل ہوتی ہے۔ ۱۸۱۲ء کے فرانسیسی حملے کے کیا اسباب تھے؟ اس جنگ میں نپولین اور الگزنڈر کے جنرلوں اور سپاہیوں نے کیا رول ادا کیے؟ اس جنگ کی ذمہ داری کس پر تھی؟ عام مؤرخین کچھ بھی کہیں، تالستائے کا ذاتی خیال ہے کہ اس لڑائی کی ذمہ داری نپولین پر نہیں ڈالی جا سکتی کیونکہ وہ جسمانی طور پر ہیرو بننے کے قابل نہیں تھا۔ وہ دوسرے لوگوں سے نہ بہتر تھا اور نہ بدتر۔ اس کے باوجود اس نے فرمان صادر کیا اور فرانسیسی فوج روس کے اندر داخل ہو گئی۔ واضح رہے کہ نپولین کا فرمان دوسرے فرامین سے منطقی طور پر منسلک ہے۔ فرانسیسی فوج بورڈ وینو کی جنگ میں مارنے اور مرنے کے لیے گئی تھی۔ یہ امر ناگزیر تھا جسے تاریخی جبریت کہہ سکتے ہیں۔ تالستائے کا خیال ہے کہ انسان نہ پوری طرح آزاد ہے اور نہ پوری طرح پابند کیونکہ وہ اپنے شعور کے مطابق ہی اپنی آزادی اور عوام کی آزادی کا تعین کر سکتا ہے۔ تالستائے کا نظریۂ تاریخ مخصوص طور پر ہیگل اور روسو کے مطالعے کا نتیجہ ہے۔ اس نظریے کا مرکزی تصور یہ ہے کہ انسان نہ تو شعوری طور پر ان تمام عوامل کو سمجھ سکتا ہے جن سے تاریخی واقعات سرزد ہوتی ہیں اور نہ وہ خود کہیں حالات و واقعات کو نیا موڑ دے سکتا ہے۔ "جنگ اور امن" میں تالستائے نے اس امر کی جانب بھی اشارہ کیا ہے کہ بڑے لوگ وہ نہیں ہیں جو یہ سوچتے ہیں کہ وہ واقعات کو نئی سمت دے رہے ہیں بلکہ وہ لوگ ہیں جو فطرتاً سیدھے سادے ہیں اور جبلی طور پر روسی جنرل کو توژاف (Kutuzov) کی سی ذہانت رکھتے ہیں یعنی جب حالات اُن کے قابو سے باہر ہو جاتے ہیں تو وہ ہتھیار ڈال دیتے ہیں اور صبر کے ساتھ وقت کے بدلنے کا انتظار کرتے ہیں۔ قومی ہیرو نہ تو جنرلوں کے طبقے سے مل سکتے ہیں اور نہ سیاست دانوں کے۔ کسان، مزدور، کاریگر، سوداگر، زمیندار، سپاہی، ملازم پیشہ برادری میں ایسے لوگ مل سکتے ہیں جن کی زندگی میں کوئی نمائش یا منافقت نہیں اور جو ملک کے لیے کسی بھی طرح کی قربانی دینے سے دریغ نہیں کرتے۔ یہی وہ

لوگ ہیں جو اپنی ہمدردی اور قربانی کے جذبے اور سادگی اور خلوص کی بدولت سرزمین روس کے مایہ ناز فرزند ہیں۔ تالستائے کے بقول ہمیں تاریخ کا صحیح احساس نام نہاد عظیم شخصیتوں کی سوانح عمری پڑھنے سے نہیں بلکہ لاتعداد معمولی انسانوں کے اعمال کو ایک سلسلے میں پرونے اور قومی زندگی میں ان کے مجموعی اثرات کو سمجھنے سے ہو سکتا ہے۔

"جنگ اور امن" لکھنے کے بعد تالستائے کی زندگی میں ایک روحانی انقلاب سا آیا اور وہ حیات و کائنات کے آفاقی مسائل کے ساتھ ازدواجی زندگی کی مسرتوں اور المناکیوں پر بھی غور و فکر کرنے لگا۔ فلسفہ تاریخ، کلاسیکی ادب بالخصوص رزمیہ اور ڈرامے کے مطالعے سے اس کے ذہن میں ایک نئے ناول کا موضوع ابھرنے لگا۔ "انا کرنینا" (Anna karenina) کی ابتداء ۱۸۷۳ء میں ہوئی لیکن اس کی اشاعت ۱۸۷۸ء سے پہلے نہ ہو سکی۔ اس طویل عرصے میں ناول کے کئی خاکے تیار ہوئے۔ ابتدائی خاکوں میں ناول کی ابتدا شادی کے بعد بدکاری اور انفرادی اور خاندانی زندگی میں اس کے اثرات کے جائزے سے ہوتی ہے۔ ابتدائی ابواب میں شام کی چائے پارٹی کے دوران مہمان کرینِسن خاندان پر تبصرہ کرتے ہوئے آنا کی زندگی میں المیہ کا اندازہ اس کے کردار، چہرے مہرے اور حرکات و سکنات سے کرتے ہیں۔ اس کا شوہر شریف اور شرمیلا ہے اور اپنی بیوی کو معاف کرنے کو تیار ہے لیکن آنا طلاق لے کر اپنے عاشق کے ساتھ شادی کرنے پر مصر ہے۔ شادی کے بعد عاشق و معشوق سماج میں شمع و پروانہ کی طرح ملتے ہیں لیکن کوئی انہیں قبول کرنے کو تیار نہیں۔ آنا اپنے دونوں بچوں سے الگ رہ کر تنہا رہ جاتی ہے مگر مادی زندگی اور جنسی بے راہ روی سے تنگ آ کر بالآخر چلتی گاڑی کے سامنے کود کر خودکشی کر لیتی ہے۔

تالستائے کے اس خاکے میں لیوِن (Levin) اور کٹی (Kitty) کے قصے کا ذکر نہیں ہے۔ جب اس نے ان دو اہم کرداروں کی ازدواجی زندگی کو ناول کا ذیلی حصہ قرار دینے کا فیصلہ کیا تو اس سے اگر ایک طرف وہ آنا کے المناک انجام سے زندگی کی تلخیوں اور محرومیوں کو اُجاگر کرنا چاہتا تھا تو دوسری طرف لیوِن اور کٹی کی پر مسرت خانگی زندگی کے آئینے میں نجات کا راستہ بھی دکھانا چاہتا تھا۔ ناول کا خاص ڈھانچہ واقعات کے تسلسل یا کرداروں کے درمیان باہمی تعلقات کی بدولت نہیں بلکہ مخصوص داخلی وحدت پر منحصر ہے۔ یہی وہ وحدت ہے جو آنا کی اندوہناک شادی کے تجربوں کو کٹی کی شادی اور اس کی خوشیوں سے منسلک کرتی ہے۔ کٹی

اور لیون کی کہانی ایک حد تک خود تالستائے کی ازدواجی زندگی کا تجربہ ہے۔ "انا کرنینا" کا موضوع یہ ہے کہ خاندان کا تقدس اسی حالت میں برقرار رہ سکتا ہے جب میاں بیوی دونوں باہم محبت وایثار کے لیے آمادہ ہوں اور عفو ودرگزر سے کام لیکر ایک دوسرے کو خوش اور مطمئن رکھنے کی کوشش کریں۔ اس کے برخلاف اگر میاں بیوی کے درمیان رشتۂ ازدواج میں خود غرضی اور نفس پرستی کا عنصر غالب آجائے تو دونوں مختلف سمتوں میں چل کر اپنی ذاتی خوشی کی تلاش شروع کردیتے ہیں لیکن دراصل اس کوشش میں سرگرداں رہ کر ایک دوسرے کے لیے عذاب بن جاتے ہیں۔

کچھ نقادوں کے نزدیک انا کی ٹریجڈی یہ ہے کہ وہ ایک ماں کی حیثیت سے اپنے بیٹے سے الگ ہوگئی نہ کہ ایک بیوی کا المیہ ہے جو ایک سرد مہر شوہر سے قطع تعلق کرنے پر مجبور ہوئی یا ایک حاسد داشتہ کی طرح اپنے عاشق سے بدظن ہوگئی۔ شاید تالستائے کا خیال یہ تھا کہ انا کے لیے پہلی شادی جس میں محبت نہ تھی دوسری شادی سے جس میں اس کے ساتھ بے وفائی کی گئی، زیادہ بہتر تھی۔ حالانکہ یہ حل کچھ زیادہ اچھا نہیں تھا لیکن اس کے باوجود دو برائیوں میں پہلی برائی زیادہ قابل قبول ہوتی۔ شادی شدہ زندگی میں خوشی وغم کے لمحات آتے رہتے ہیں، غلط فہمیاں بھی ہوتی ہیں لیکن میاں بیوی پھر ہمکنار بھی ہوجاتے ہیں۔ سچی خوشی حاصل کرنے کے لیے لیون کو کئی ذہنی منزلوں سے گزرنا پڑتا ہے لیکن مسرتوں کا سرچشمہ اسے گھر آنگن ہی میں نظر آتا ہے۔

"انا کرنینا" میں دو خاندانوں کی دو متضاد داستانوں کو ضم کرنے کی کوشش اکثر نقادوں کے نزدیک تالستائے کے فن کا نمایاں نقص ہے۔ خود مصنف کا قول ہے کہ اس ناول میں ڈھانچے کے مختلف عناصر میں تعلق کہانی یا کرداروں کی بدولت نہیں بلکہ ایک داخلی رشتے کی بدولت ہے۔ یہ خیال کہ تالستائے کو ایک نہیں بلکہ دو ناول لکھنے چاہئیں تھے اس غلط فہمی پر مبنی ہے کہ مصنف نے زبردستی ایک خوشگوار گھریلو زندگی کی کہانی کو ایک جذباتی اور المناک کہانی سے جوڑنے کی ناکام کوشش کی ہے۔ ناول کے مطالعے سے یہ بات بالکل واضح ہوجاتی ہے کہ کٹی اور لیون اور انا اور ورانسکی دراصل ایک ہی تصویر کے دو رخ ہیں۔ شادی شدہ زندگی میں سماجی ذمے داری اور انفرادی آزادی کا صحیح تصور ہمیں دونوں متضاد پہلوؤں کو سمجھے بغیر نہیں ہوسکتا۔ دراصل یہ دونوں پلاٹ کچھ اس طرح متضاد موضوعات کے خطوط معلوم ہوتے ہیں کہ ان کا باہمی عمل ہمیشہ ہمارے سامنے ہوتا ہے۔ کہانی کے واقعات ومناظر ایک خط سے دوسرے خط تک منتقل ہوتے رہتے ہیں۔ ایک جوڑے کے ساتھ جو واقعات پیش آتے ہیں ٹھیک اس کے برعکس دوسرے جوڑے کے ساتھ پیش آتے ہیں۔ لیون ابتداء میں کٹی کے ساتھ محبت میں ناکام رہتا ہے۔ کٹی اپنے جذباتی تجربے سے دل برداشتہ ہوکر بیمار پڑجاتی ہے مگر اس کے برخلاف انا اپنی محبت کے پہلے دور میں بے حد مسرور، نظر آتی ہے۔ جب کٹی کی زندگی میں بہار آتی ہے تو انا کی قسمت پلٹا کھاتی ہے۔ لیون دیہات میں خوش وخرم اور مطمئن رہتا ہے۔ انا اور کرنین دونوں شہر میں پریشان حال رہتے ہیں۔ لیون کو ایک اچھی بیوی مل جاتی ہے مگر انا اپنے شوہر کو کھوکر نئے عاشق کے ساتھ اپنی زندگی نہیں سنوار سکتی۔ تالستائے نے تضادات کے تانے بانے میں زندگی کی گوناگوں پیچیدگیوں، خوشیوں، محرومیوں اور المناکیوں کو بدرجۂ اتم مہارت کے ساتھ گوندھا ہے۔

"انا کرنینا" میں تالستائے نے فطرتِ انسانی کے مطالعے کا جو اظہار کیا ہے وہ قابل لحاظ ہے۔ اس کی ہمدردی، قوتِ مشاہدہ اور ہمعصر زندگی کی ترجمانی وہ خصوصیات ہیں جن کی بدولت اس ناول کو ایک امتیازی حیثیت حاصل ہے۔ ایک اعتبار سے یہ ناول سماجی زندگی کا المیہ ہے مگر اخلاقی اعتبار سے بقول مصنف "خوابِ گاہ کا المیہ" (Bedroom tragedy) ہے۔ یہاں یہ بات پھر واضح ہوجاتی ہے کہ تالستائے کے ہاں ادبی ذہانت اور تخلیقی قدرت کے ساتھ اخلاقی بصیرت کا اعلیٰ ترین آہنگ بھی ملتا ہے جو اس کے لیے طرۂ امتیاز ہے۔

(۳)

عظیم افسانوی دور کے بعد تالستائے کی زندگی میں جو روحانی کشمکش پیدا ہوگئی تھی اسے اس کی ادبی زندگی میں تاریخی حیثیت حاصل ہے کیونکہ اس دور میں اور اس کے بعد تالستائے کی دلچسپی ادبیات کے مقابلے میں اخلاقی اور روحانی مسائل سے روزافزوں بڑھتی گئی۔ اس روحانی کشمکش کا زمانہ ۱۸۷۵ء کے بعد شروع ہوتا ہے جب مصنف ذہن وروح کی ناقابل بیان کیفیتوں سے پریشان ہوکر ایسے عقیدے کی تلاش میں سرگرداں رہنے لگا جس کے ذریعے وہ زندگی کا صحیح مفہوم سمجھ سکے اور بے جا رسومات کا پابند ہوئے بغیر سکون قلب حاصل کرسکے۔ اس زمانے میں تالستائے نے چھ اہم سوالات کا حل تلاش کرنا چاہا تھا:

(۱) میں کیوں زندہ ہوں؟

(۲) میری زندگی یا دوسروں کی زندگی کا کیا سبب ہے؟

(۳) میری زندگی یا کسی اور کی زندگی کا کیا مقصد ہے؟

(۴) میں اپنے اندر خیر و شر کی جو کشمکش محسوس کرتا ہوں اس کا کیا مطلب ہے؟

(۵) مجھے کیسے زندہ رہنا ہے؟ (٦) موت کیا ہے؟ میں اپنے کو کیسے بچا سکتا ہوں؟

ان سوالات کا حل تلاش کرنے اور زندگی کا مفہوم سمجھنے کے لیے تالستائے نے سب سے پہلے شوپنہار، افلاطون، کانٹ اور پاسکل کے فلسفے سے استفادہ کیا لیکن اس سعیٔ لاحاصل سے بیزار ہو کر وہ جلد ہی مذہبیات کی طرف متوجہ ہوا۔ زہد و تقویٰ اور عبادت گزاری کے علاوہ اس نے کلیسا کے تمام تر احکامات کی پیروی کی۔ روزے رکھے، خانقاہوں کی زیارت کی، مسیحی، پادریوں سے بحث و مباحثے کیے لیکن اسے سکون قلب حاصل نہ ہو سکا۔ اپنی مشہور تصنیف ''اعتراف'' (A confession) میں اس نے اپنے ہم وطنوں کو نئی مسیحیت کا پیغام دینے کی کوشش کی جس میں زندگی کا نیا نظریہ موجود ہے۔ اس طرح تالستائے اپنی ذات سے بلند ہو کر عام نبی نوع انسان اور انسانیت کا نقیب اور اعلیٰ اخلاقی و انسانی اقدار کا مبلغ بن گیا ہے۔

نقادوں کا خیال ہے کہ تالستائے کی تصنیف ''اعتراف'' زندگی کے ایک نازک موڑ پر اس کی روح کی آواز بازگشت ہے۔ وہ زندگی کو مایا جال سمجھتے ہوئے بھی اس کا قدرداں ہے اور اس پہلو کو مدِ نظر رکھتے ہوئے انسانی زندگی کا نصب العین مرتب کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ دنیا میں ہماری زندگی کا مقصد مادی اور حیوانی خواہشات کی تسکین نہیں بلکہ اس ذات اعلیٰ سے تعلق کا احساس ہے جس کی بدولت ہم اشرف المخلوقات کہلائے جانے کے مستحق ہو سکتے ہیں۔ مصنف کے نزدیک ہر انسان کے اندر نیکی اور بدی کے مابین تمیز کرنے کی صلاحیت موجود ہے جب ہم عقل اور ضمیر کی روشنی میں دوسروں کے ساتھ نیکی کریں گے تو یہ ہماری سچی خوشی اور نجات کا موجب ہو گی۔

مذہبی اور اخلاقی تصانیف کے سلسلے کی ایک اہم کڑی ''میرا عقیدہ'' (What I Believe) ہے جو ۱۸۸۴ء میں منظر عام پر آئی۔ اس کتاب میں تالستائے نے حضرت مسیح کی تعلیمات کا فلسفیانہ اور سماجی و معاشرتی زاویۂ نگاہ سے مطالعہ کیا ہے اور انفرادی نجات کے روایتی تصور کی تردید کی ہے۔ اس کے بقول زندگی اس شخص کے لیے مصیبت ہے جو نجی خوشی

اور ذاتی مفاد کا طالب ہے کیونکہ موت بالآخر اس زندگی کا خاتمہ کر دیتی ہے لیکن یہ زندگی اس شخص کے لیے رحمت ہے جس نے اپنی زندگی مسیح کی تعلیمات کے مطابق گزارنے کی کوشش کی اور روئے زمین پر خدمتِ خلق کے ذریعے حکومت الٰہیہ قائم کرنے میں جد و جہد کو روا رکھا۔ حضرت مسیح کی تعلیمات سے تالستائے اس قدر متاثر ہوا کہ اس نے سماجی برائیوں بالخصوص غریبی اور جہالت کو ختم کرنے کے لیے باقاعدہ عملی کوشش شروع کر دی۔ اپنی مشہور کتاب ''ہمیں کیا کرنا چاہیے؟'' (What then must we do) میں اس نے اپنے تجربوں کی روشنی میں اس بات کی تلقین کی کہ ہمیں بحیثیت انسان اپنے حقوق و مراعات کی پرواہ نہ کر کے اپنی ذمہ داریوں کو خوش اسلوبی کے ساتھ نبھانا چاہیے تاکہ ہم اپنی گزراوقات کے ساتھ دوسروں کو خوش رکھنے میں معاون و مددگار ثابت ہو سکیں۔ تالستائے نے ہماری توجہ خصوصی طور پر اس نکتے کی طرف مبذول کرائی کہ غریبی کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ چند لوگ عوام کی محنت کا ناجائز فائدہ اٹھاتے ہیں اور بڑی بڑی جائدادوں کے مالک بن کر استحصال کا سلسلہ قائم رکھتے ہیں۔ ''جائداد'' تالستائے کے نزدیک تمام برائیوں کی جڑ ہے۔ اس نے ہم عصر روسی سماج میں معاشی عدم مساوات پر تنقید کرتے ہوئے لکھا تھا کہ ''اگر حالات میں اصلاح نہ کی گئی تو مزدوروں کا خونی انقلاب ناگزیر ہو جائے گا''۔ یہ اندیشہ چند دہائیوں کے بعد، روسی انقلاب کی صورت میں صحیح ثابت ہوا۔

تالستائے کے مذہبی اور اخلاقی مسائل سے متعلق ایک دوسری اہم تصنیف ہے ''حکومت الٰہیہ تمہارے دل میں ہے''۔ (The Kingdom of god is within you) جسے اس نے ۱۸۹۰ء میں لکھنا شروع کیا تھا اور جو ۱۸۹۳ء میں مکمل ہوئی۔ اس مقالے کا ماحصل ''شر سے نہ ٹکرانے کا نظریہ'' (Non- Resistance to evil) ہے جسے اس نے حکومت کے خلاف بھی استعمال کیا۔ تالستائے کے بقول موجودہ حکومتیں بنیادی طور پر غیر اخلاقی ہوتی ہیں اور ان کا وجود محض امیروں، زمینداروں اور سرمایہ داروں کی پشت پناہی کے لیے ہے۔ ایسی حکومتیں عوام کا استحصال روا رکھتی ہیں، بیجا ٹیکس اور محصول لگاتی ہیں، جبری فوجی بھرتی کراتی ہیں اور سماج میں معاشی عدم مساوات کے لیے راہ ہموار کرتی ہیں۔ انسان کے لیے سچی آزادی اسی وقت ممکن ہے جب وہ اپنے ضمیر کی آواز سنے اور خوف و ہراس اور تعزیرات کا خیال اپنے ذہن سے نکال دے۔ اگر اسے اندیشہ ہو کہ حکومت اس کے حضرت

مسیح کی تعلیمات پر عمل کرنے میں مانع ہے تو اسے ٹیکس ادا کرنے، قسم کھانے اور فوج میں بھرتی ہونے سے انکار کر دینا چاہیے۔ اگر حکومت اس سلسلے میں تشدد سے کام لے تو تشدد کا مقابلہ عدم تشدد (Non- Violence) سے کرنا چاہیے۔ اس طرح تالستائے نے سول نافرمانی کا وہ حربہ ایجاد کیا جسے ہندوستان میں مہاتما گاندھی نے انگریزی سامراج کے خلاف نہایت موثر طریقے سے استعمال کیا تھا۔ مصنف کے بقول ”روئے زمین پر حکومت الٰہیہ اسی صورت میں قائم ہو سکتی ہے جب ہر انسان یہ محسوس کرے کہ ایسی حکومت اس کے دل میں ہے“۔ مذہبی اور اخلاقی تصانیف کے علاوہ تالستائے نے فن اور ادب پر بھی غور و فکر کر کے اپنا ادبی منشور ”فن کیا ہے“؟ (What is Art) میں پیش کیا ہے جسے ہم اس کی اخلاقی جمالیات سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ ۱۸۸۰ء کے قریب اپنی روحانی کشمکش کے دوران تالستائے نے فن کے متعلق اپنے نظریات کا جائزہ لینا شروع کیا اور وہ اس نتیجے پر پہنچا کہ جس فن کی اس نے عرصے تک خدمت کی تھی وہ لوگوں کے لیے گمراہ کن ثابت ہوا کیونکہ بنیادی طور پر جمالیاتی ادب انسان کو نیکی کے بدلے بدی کی ترغیب دیتا ہے۔

”اخلاقی جمالیات“ کا مسئلہ اتنا آسان نہیں تھا جتنا تالستائے سمجھتا تھا۔ اس کی تعبیر و تفسیر کے لیے اسے بڑی ریاضت و کاوش کرنا پڑی۔ اس نے نہ صرف فلسفہ، جمالیاتی اور تخلیقی ادب پر کئی کتابیں پڑھیں بلکہ موسیقی، مصوری اور سنگ تراشی کے فنون کا بھی غائر مطالعہ کیا۔ تاریخی اعتبار سے یہ زمانہ یورپ میں انحطاط پسندوں اور رمز نگاروں کی شہرت و عروج کا دور تھا۔ تالستائے کو ان دونوں مدرسہ ہائے خیال سے نفرت تھی۔ چنانچہ ”فن“ پر بحث کرتے ہوئے اس نے اسے انسانی زندگی کو بہتر بنانے کی کوشش سے تعبیر کیا ہے۔ اس کے نزدیک فن ایک انسانی عمل ہے لہٰذا اس کا مقصد اور نصب العین بھی واضح ہونا چاہیے۔ چونکہ انسان کا کوئی کام بے مقصد نہیں ہوتا اس لیے ہمعصر ”فن برائے فن“ کا تصور اس کے نزدیک فریب محض تھا۔ تالستائے نے فن کی تعریف کچھ اس طور پر کی ہے:

> ”(فن کا مقصد) اپنے اندر کسی تجربے کے احساس کا احیاء ہے جس کی حرکتوں، خطوں، رنگوں اور آوازوں یا لفظوں کے ذریعے ہم دوسروں تک اس طرح ترسیل کرتے ہیں کہ ان کے اندر بھی اسی تجربے کا احساس پیدا ہو سکے۔
>
> ”فن ایک انسانی عمل ان معنوں میں ہے کہ ایک آدمی شعوری طور پر چند خارجی علامات کے ذریعے اپنے تجربات و احساسات کو دوسروں تک پہنچاتا ہے اور دوسرے بھی ان احساسات سے یکساں طور پر متاثر ہوتے ہیں۔
>
> ”فن جیسا کہ مابعد الطبیعات کے ماہرین کا قول ہے، حسن کے تصور یا خداوند تعالیٰ کی ذات و صفات کا اظہار نہیں فن محض تفریح کا سامان بھی نہیں بلکہ یہ انسانوں کے دلوں کو جوڑنے کا ذریعہ ہے جس سے نبی نوع بشر کی زندگی بہتر بنائی جا سکتی ہے“۔

آرٹ کی اس تعریف کی روشنی میں تالستائے نے فن میں اعلیٰ و ادنیٰ اور حسن و قبح کی توضیح کی ہے۔ وہ اپنی زندگی کے آخری وقت تک اس بات پر مصر رہا کہ سچے فن اور جھوٹے فن میں بنیادی فرق یہ ہے کہ اس سے دوسرے کس حد تک متاثر ہوتے ہیں۔ فن کی تاثیر ہی اس کی عظمت کی دلیل ہے۔

(۴)

تالستائے کی روحانی کشمکش کا دور ۱۸۷۵ء کے بعد شروع ہوا جب وہ ادبی اعتبار سے بین الاقوامی شہرت کا مالک بن چکا تھا مگر اپنی نجی زندگی میں ناقابل بیان پریشان خیالیوں کا شکار تھا۔ اسے ایسے عقیدہ کی تلاش تھی جس کی بدولت وہ زندگی کے صحیح مفہوم کو سمجھ سکے اور روحانی سکون حاصل کر سکے۔ اس تلاش کی پہلی کڑی اس کی تصنیف ”اعتراف“ ہے مگر اس کا ناول ”بازخاست“ (Resurrection) اس مخصوص ذہنی کیفیت کے ترجمان کی حیثیت سے شاہکار کا درجہ رکھتا ہے۔

ناول کا پلاٹ گناہ اور کفارے کے ذاتی تجربے اور سماج میں جنسی بے راہ روی اور طوائفوں کے پیشہ پر مبنی ہے۔ تالستائے نے اپنے وکیل دوست سے ایک مظلوم لڑکی کی داستان سن کر جس میں اسے ہوس کا نشانہ بنایا گیا تھا، اپنے اندر ایک خاص تبدیلی محسوس کی کیونکہ اس نے بھی اپنی جوانی کے دنوں میں دو معصوم دوشیزاؤں کی زندگی تباہ کی تھی۔ مصنف کے لیے اس واقعے کو فن کے سانچے میں ڈھالنا ایک مشکل کام تھا۔ اس نے اس موضوع پر کئی کتابوں اور مضامین کا مطالعہ کیا اور طوائفوں کے پیشے پر بھی نصف درجن کتابیں پڑھیں۔ اس

کے علاوہ اس نے قانونی معاملات میں وکیلوں اور مقننوں سے رائے لی۔ "باز خاست" لکھ کر تالستائے نہ صرف آپ بیتی کو ایک خاص رنگ میں پیش کرنا چاہتا تھا بلکہ اس کی آڑ میں مروج قانونی نظام پر بھی بھرپور ضرب لگانا چاہتا تھا۔ قارئین اس آخری ناول میں ان تمام خصوصیات کی کمی شدت سے محسوس کرتے ہیں جو تالستائے کے عظیم ناولوں میں بدرجۂ اتم موجود ہیں۔ اس میں نہ تو مانوس گھریلو ماحول کا احساس ہوتا ہے اور نہ شادی شدہ زندگی اور گھر آنگن کی دلآویزی ہی ملتی ہے۔ نہ یہاں رقص گاہوں کا جشن ہے، نہ حجروں کا حسن، نہ اعلیٰ طبقہ شرفا کی زندگی کے چربے ہیں اور نہ دیہات میں امرا کے مشاغل اور شکار گاہوں کی دلچسپیاں۔ "بازخاست" میں دوسرے عظیم ناولوں کے متوازی اور متضاد موضوعات کی بوقلمونی اور رنگا رنگی کا بھی پتہ نہیں۔ مصنف نے ایک ہی داستان کو جرم اور تلافیٔ گناہ کے مرکزی تصور کے ساتھ برتنے کی کوشش کی ہے۔ ناول میں کفارے کا نیا موضوع "انا کرنینا" کے بالکل برعکس نقطۂ نگاہ سے پیش کیا گیا ہے۔ انا کبھی اپنی غلطیوں پر نادم نہیں ہوتی اور نہ اپنے گناہ کے لیے کفارہ ادا کرنے کا ارادہ رکھتی ہے۔ "بازخاست" کا ہیرو تالستائے کا پہلا مرکزی کردار ہے جو اپنی ضمیر کی آواز سن کر بطور کفارہ طوائف سے شادی کرنے پر آمادہ ہو جاتا ہے۔ نقادوں کا خیال ہے کہ اس ناول میں مصنف جرم اور سزا کو مسیحی زاویئے سے برتنے کے باعث اپنے ہمعصر دوست دوستووسکی سے بہت قریب ہو گیا ہے۔

"بازخاست" میں ہمیں تالستائے کے سماجی، سیاسی اور مذہبی خیالات اور ہمعصر معاشرے اور سوسائٹی کے بنیادی مسائل پر بلیغ اشارے ملتے ہیں۔ اس ناول میں حقیقت کی تلاش سے زیادہ سماج کی برائیوں کا بے دردی کے ساتھ تجزیہ کیا گیا ہے۔ مصنف نے ارباب حکومت کے جبر و تشدد کی مذمت کرتے ہوئے عدالتوں میں قانون کی "لاقانونیت" اور اہل کلیسا کی ریاکاری کا پردہ فاش کیا ہے۔ اگرچہ فنی اعتبار سے یہ "جنگ اور امن" اور "انا کرنینا" کے مقابلے میں کمتر معلوم ہوتا ہے لیکن یہ تالستائے کے جمالیاتی اور اخلاقی نظریات کا بہترین شاہکار ہے۔ اس کے مطالعے سے ہمارے اندر اخوت اور محبت، حق و انصاف اور تمام بنی نوع انسان کے لیے ہمدردی کا جذبہ پیدا ہوتا ہے۔ اپنے اہم ناولوں اور مذہبی و اخلاقی تصانیف کے باوجود تالستائے نے افسانہ نگاری کو بالکل خیرباد نہیں کہا۔ البتہ آخری دور کی کہانیوں میں اسکے ذہنی انتشار اور روحانی خلفشار کی جھلک زیادہ نمایاں ہے۔ ان میں بچوں کے لیے کہانیاں، عوامی کہانیاں اور گاتھائیں شامل ہیں۔ آخری افسانوں میں "ایوان الانچ کی موت" (The Death of Even Ilych) اور "مالک اور ملازم" مخصوص انفرادیت کی حامل ہیں۔

نومبر ۱۹۱۰ء کی ایک صبح کو تالستائے اپنی آبائی جاگیر کو چھوڑ کر اس روحانی آزادی کی تلاش میں نکل پڑا جو اسے موت سے قبل نہیں حاصل ہو سکی۔ مالک حقیقی سے جا ملنے سے پہلے اس کے آخری الفاظ "تلاش، مسلسل تلاش" ہی تھے۔ اپنی زندگی کے آخری تیس برسوں میں تالستائے کو ایک طرح کی مستقل کشمکش کا سامنا رہا۔ تالستائے بحیثیت ناصح، بحیثیت معلم اخلاق اور بحیثیت فنکار اگرچہ مجموعۂ اضداد پیش کرتے ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ تالستائے کی پیغمبری اور فنکاری ایک ہی ذہن کی پیداوار ہیں۔ ان دونوں حیثیتوں میں داخلی رابطے سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ اپنی ادبی زندگی کے آخری دور میں جب تالستائے روحانی کشمکش سے دوچار تھا، اس کی تصانیف نئے مسیحی نظام کی بشارت سے ہمارے ذہن و روح کو منور کرتی ہیں۔

مغربی دنیا میں تالستائے کی حیثیت اس آزاد منش، مفکر، صوفی اور ادیب کی ہے جو حق کی تلاش کو عین مقصدِ حیات سمجھتا ہے اور اپنے افسانوی کرداروں کی فرضی زندگی اور واقعی دنیا میں تعلیم، مذہب، اخلاق اور فن کے میدان میں ہر جگہ تلاش کے عمل کو جاری رکھتا ہے۔ حقیقت نگاری تالستائے کے افسانوں کی روح ہے اور اس کے افسانے روسی واقعیت نگاری کی معراج ہیں۔ انیسویں صدی کی آخری دہائیوں میں فرانس میں فلابیئر اور ژولا کے زیر اثر سائنسی حقیقت نگاری (Naturalism) کو خاص اہمیت دی گئی لیکن ان مشاہیر کی تصانیف میں اُن کیفیات ذہنی یا واردات قلبی کا فقدان ہے جو تالستائے کو اپنے معاصرین سے ممتاز کرتی ہیں۔

تالستائے کی انسان دوستی اور وسیع المشربی اس کے سیاسی افکار و تصورات اور اخلاقی تصانیف میں ہر جگہ نمایاں ہیں۔ اس کا خیال تھا کہ اقتدار کا نشہ انسان کو اندھا بنا دیتا ہے اور اس ہوس کا شکار جمہوری اور اشتراکی حکومتیں اسی طرح ہو سکتی ہیں جس طرح قدیم شہنشاہی حکومتیں۔ تالستائے کے بقول سیاسی ترقی کا اندازہ جمہوری یا سوشلسٹ نظام کی ترقی دیکھ کر نہیں کیا جا سکتا کیونکہ دونوں نظاموں کے پس پشت اقتدار کی جنگ جاری ہے۔ اس نے جمہوری اور اشتراکی حکومتوں کو متنبہ کیا کہ غلط حکمرانی سے یہ نظام بھی آمریت میں بدل سکتے ہیں۔ اس نے نام نہاد مہذب حکومتوں کی "نسلی امتیاز" کی پالیسی پر نکتہ چینی کرتے ہوئے یہ

خدشہ ظاہر کیا کہ آئندہ دہائیوں میں اقتدار کی جنگ سائنسی حربوں کے ذریعے معصوم انسانوں کی تباہ کاری کا باعث ہو سکتی ہے۔ اس طرح جنگ اور امن، اسلحہ بندی، نو آبادیاتی نظام، سول نافرمانی وغیرہ سے متعلق تالستائے کے نظریات آج بھی مخصوص اہمیت کے حامل ہیں۔ اس کا خیال تھا کہ گذشتہ دو صدیوں میں عوام کے اندر اخلاقی ترقی ہوئی ہے لیکن حکومتیں بری طرح سے غیر اخلاقی ثابت ہوئی ہیں چنانچہ اس کے نزدیک دنیا کے مظلوم عوام کے مسائل کا واحد حل یہی ہے کہ ان کے اندر وہ اخلاقی جرأت پیدا ہو جائے جس سے وہ ظالموں کے استحصال کا عدم تشدد کے ذریعے مقابلہ کر سکیں۔

تالستائے کی تصانیف میں ہمیں غیر معمولی بصیرت اور ژرف نگاہی کا احساس ہوتا ہے۔ اس نے اپنے دور کے سیاسی، معاشرتی اور اخلاقی مسائل کو اچھی طرح سمجھا اور اپنے طور پر انھیں حل کرنے کی کوشش کی۔ بین الاقوامی سیاسی خلفشار کے باوجود وہ انسانیت کے مستقبل کے بارے میں ہمیشہ پُر امید رہا:

> "یہ دُنیا نہ ہنسی مذاق کی جگہ ہے اور نہ دار و رسن کی وادی ہے اور نہ کسی ابدی دنیا کا پیش خیمہ ہے۔ ہماری دنیا خود ایک ابدی حقیقت ہے، یہ دنیا خوبصورت اور دلکش ہے۔ ہمیں اسے زیادہ حسین و دلفریب بنانا چاہیے، ان لوگوں کے لیے جو ہمارے ساتھ زندہ ہیں اور ان لوگوں کے لیے جو ہمارے بعد زندہ رہیں گے"۔

چارلس ڈکنس

ڈکنس انگلستان کے ممتاز ناول نگاروں میں شمار کیا جاتا ہے۔ اوائل انیسویں صدی کے اس دلچسپ مصنف کو آج بھی قارئین عصری آگہی اور معاشرتی تنقید سے لطف اندوز ہونے کے لیے پڑھتے ہیں اور اسے فنکار سے زیادہ مورخ اور مصلح تسلیم کرتے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ ڈکنس کے ناول جیل خانوں، کمسن مزدوروں، گلی کوچہ کے آوارہ لڑکوں، دفتروں، کارخانوں، لندن کی بھیڑ بھاڑ، پولیس فورس، عدالت، ذرائع آمد و رفت، پارلیمانی نظام، الکشن

اور تعلیم غرضیکہ زندگی کے ہر شعبہ پر محیط ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ وہ محض اپنے دور کا سماجی خاکہ نگار نہیں تھا بلکہ ایک اعلیٰ پایہ فنکار بھی تھا۔ ڈکنس نے اپنے ناولوں کا مواد خود اپنی زندگی کے تجربوں اور مشاہدوں سے حاصل کیا لیکن اس کا انداز بیان دوسرے معاصرین سے قدرے مختلف تھا۔ وہ اصل کرداروں کو افسانوی رنگ دینے کے بجائے افسانوی کرداروں کو اصلیت کا جامہ پہناتا تھا۔

انیسویں صدی کی درمیانی دہائیوں میں ڈکنس نے اپنے ناول جن لوگوں کے لیے لکھے وہ عہد وکٹوریہ کے روایتی سماج اور جدید سائنسی دور کی پیداوار تھے۔ ریلوے نے برطانوی معاشرہ میں کافی تبدیلیاں برپا کر دی تھیں۔ کارخانوں میں نئی نئی مشینوں کی بدولت صنعتی ترقی کے امکانات روشن ہو رہے تھے لیکن اس کے باوجود قدیم انگلستان کے معاشرتی نظام، افراد کے ذہنی رجحان، رومان پسندی اور خود اعتمادی پر کوئی خاص اثر نہیں پڑا تھا۔ جس طرح صدی کے اواخر میں ہارڈی نے جنوبی انگلستان کی دیہاتی فضا، رسم و رواج، جذباتی ہنگاموں اور عشق و محبت کی داستانوں کو ابدی حیثیت دی اسی طرح ڈکنس نے بھی لندن کی عصری زندگی، اس کی رنگینیوں اور تلاطم خیزیوں کو زندہ جاوید کر دیا۔

ڈکنس کی پیدائش ۱۸۱۲ء میں ہوئی۔ اس کا بچپن انتہائی غربت اور عسرت میں گزرا تھا۔ عنفوان شباب سے پہلے ہی اسے ۱۸۲۳ء سے ۱۸۳۳ء یعنی تقریباً دس سال تک لندن میں رہنے کا اتفاق ہوا۔ ابتدا میں اس نے کسی گندے کارخانے میں ملازمت کی مگر بعد ازاں وہ عدالتی کچہری میں کلرک اور پھر پارلیمنٹ میں رپورٹر ہو گیا۔ اس طرح اسے لندن کی زندگی اور وہاں کے باشندوں کے طرز معاشرت کے مشاہدہ کا اچھا موقع ملا۔ مالی دشواریوں کے باوجود ڈکنس نے اپنی تعلیم کا سلسلہ جاری رکھا اور اکثر اوقات برٹش میوزیم لائبریری سے بھی استفادہ کرتا رہا۔ اس کی نگاہیں جس قدر تیز تھیں اسی قدر اس کی قوت متخیلہ فعال تھی۔ یہی وجہ ہے کہ ابتدائی زمانہ میں معاشی جدوجہد کے دوران ہی اسے لندن کے گلی کوچوں، گندے کارخانوں اور عدالتوں میں وکلاء کی موشگافیوں اور عدالتی عملہ کی بے رحمیوں اور حماقتوں سے پوری واقفیت ہو گئی۔ یہی نہیں لندن کے سرایوں میں ٹھہرنے والے مسافروں اور ان اقامت گاہوں کی جاندار مالکنوں کی ذہنیت، غیر معروف لوگوں میں سماجی برتری کا احساس، دولت کی بیجا نمائش اور غربت کے ساتھ بیشتر سماجی برائیوں پر بھی اس کی نظر تھی۔

ڈکنس نے اپنے ناولوں کے لیے ذاتی زندگی کے تجربوں اور مشاہدوں سے جس قدر مواد حاصل کیا وہ اپنی جگہ نہایت اہم ہے لیکن ہم اس کے تخلیقی کارناموں کو "عصری دستاویز" نہیں کہہ سکتے ہیں کیونکہ ہمیں ڈکنس کے یہاں کوئی خاص تاریخی شعور نہیں نظر آتا ہے۔ یہ بات ضرور ہے کہ اسے "زمانہ" کی اہمیت کا غیر معمولی احساس تھا۔ چنانچہ اس کے ناولوں میں ماہ وسال، بدلتے موسم، افراد کی زندگی میں نشیب وفراز وغیرہ سبھی کچھ واقعات کی ترتیب میں خاص کیفیت پیدا کرتے ہیں۔ زندگی کے جدوجہد میں انسانی فطرت کے جو نمونے ڈکنس نے پیش کیے ہیں وہ شیکسپئر کے علاوہ کسی دوسرے انگریز مصنف کے یہاں مفقود ہیں۔

اہم تصانیف:

اگرچہ ڈکنس کو کسی اسکول یا کالج میں باقاعدہ تعلیم کا موقع نہیں نصیب ہوا لیکن اس نے ذاتی مطالعہ سے یہ کمی پوری کرلی۔ مشہور انگریزی ناولوں مثلاً رابنس کروسو"، "ٹام جونس" کے علاوہ اس نے "الف لیلیٰ" اور "ڈان کوکزاٹ" کا بھی گہرا مطالعہ کیا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ اسے عنفوان شباب سے ہی تصنیف وتالیف سے دلچسپی پیدا ہوگئی۔ ۱۸۳۵ء میں ہی ابتدائی خاکوں Sketches By Boz کے ذریعہ اس کی فطری صلاحیتوں کا اندازہ ہونے لگا۔

ابتدائی دور کی اہم تصانیف میں "پکوک پیپرس" (Pickwick Papers) کی خاص اہمیت ہے۔ اسپورٹ کلب کے ان مزاحیہ خاکوں میں ڈکنس نے انگریز کرداروں کا دلچسپ چربہ اتارا ہے۔ دراصل مصنف نے مسٹر پکوک سمیت چند مزاحیہ کرداروں کے ذریعہ تفریحی ادب کا دروازہ کھول دیا۔ ان خاکوں کی مقبولیت کے باوجود اس تصنیف کو ناول کا درجہ نہیں دیا جاسکتا۔ البتہ اس میں اسلوب کی شگفتگی اور مزاح کی چاشنی کے باعث اس پر ناول کا گمان ہوتا ہے۔ ان خاکوں میں ڈکنس نے سماج میں بے رحمی، بیجا نمائش، خود فریبی، منافقت اور عیاری کو اپنی ظرافت کا نشانہ بنایا۔ اس کے اندر زندگی کو نئے زاویہ سے دیکھنے کی اعلیٰ صلاحیت موجود تھی لہذا وہ طنزیات ومضحکات کے ذریعہ معاشرہ کے ان گوشوں کو منور کرنے میں کامیاب نظر آتا ہے جن کی طرف عام پڑھنے والوں کی نگاہ نہیں جاتی۔

مزاحیہ خاکوں کے بعد ڈکنس کے مسخرہ پن کا دور ختم ہوگیا۔ بعدازاں اپنے پہلے سنجیدہ ناول "اولیور ٹوسٹ" (Oliver Twist) میں اس نے انسانی زندگی کے اہم پہلوؤں پر غور کرنا شروع کردیا۔ یہ ناول جرائم پیشہ افراد کی زندگی پر محیط ہے مگر اس میں سماجی اصلاح کا

انقلابی نظریہ بھی نمایاں طور پر ملتا ہے۔ ڈکنس نے اپنے عہد کے عدلیہ، قانون، کچہری اور عدالتی عملہ کو بے نقاب کرنے میں کوئی کسر نہیں چھوڑی ہے۔ اس کے بقول "قانون اندھا ہوتا ہے" اور پولیس مجسٹریٹ جو شقی القلب ہونے کے علاوہ حماقت میں بھی اپنا ثانی نہیں رکھتا، پولیس نظام کا اہم رکن ہوتا ہے۔ ڈکنس کا خیال ہے کہ جرائم کی دنیا ایک سنگین حقیقت ہے لیکن ہمارے سماج اور حکومت نے اصلاح کے جو ادارے قائم کیے ہیں وہ سب قابل نفرت ہیں۔ ملکی قوانین محض اس لیے وضع کیے گئے ہیں کہ پسماندہ طبقے کے لوگ اعلیٰ طبقہ افراد کو پریشان نہ کریں۔ حقیقت یہ ہے کہ قانون، عدالت اور پولیس بڑے لوگوں کا کچھ بھی نہیں بگاڑ سکتی مگر ان کی بدولت غریبوں اور کمزوروں کی جان ہمیشہ عذاب میں پڑی رہتی ہے۔

"اولیور ٹوسٹ" میں ڈکنس نے خود اپنے بچپن کی تلخیوں، محرومیوں اور آزمائشوں کو خارجی رنگ دینے کی کوشش کی ہے۔ ناول میں اس کا مقصد بھی یہی ہے کہ وہ یہ ثابت کرے کہ کوئی شخص پیدائشی مجرم نہیں ہوتا بلکہ وہ جرائم کی راہ پر اس لیے چل پڑتا ہے کہ اسے اس سے بہتر کسی چیز کا علم نہیں ہوتا۔

"فیگن" (Fagin) اور اس کے ساتھیوں کا مصنف نے جس خوش طبعی سے ذکر کیا ہے وہ انگریزی ناول میں نئے باب کا اضافہ ہے اولیور اپنے ماحول سے منفی اثرات نہیں قبول کرتا بلکہ جرائم کی تاریک دنیا میں "روشنی" اور اپنے تشخص کو تلاش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ جرم، تنہائی، خوف، تشدد اور موت انسان سے زندگی کا حوصلہ چھین لیتے ہیں لیکن ہمت اور خوداعتمادی سے کامیابی کی راہیں بھی کھلتی ہیں۔ ڈکنس نے اس ناول کے مقدمہ میں لکھا ہے کہ مخصوص کرداروں کے ذریعہ اس کا مقصد یہ دکھانا ہے کہ نامساعد حالات کے باوجود خیر کی فتح ہوتی ہے اور شر کیفر کردار کو پہنچتا ہے۔ عصری سماجی برائیوں مثلاً نوعمروں کے جرائم، قحبہ گری اور غربت سے متعلق قوانین کے تجزیہ کے ذریعہ وہ ہمارے اندر صحیح معنوں میں اخلاقی جرأت پیدا کرنا چاہتا ہے کہ ہم برائیوں کو ماحولیاتی سیاق وسباق میں سمجھیں اور ان سے پہلوتہی نہ کریں۔ اس طرح وہ اپنے پڑھنے والوں کو بنیادی انسان دوستی کا احساس دلاتا ہے۔

"مارٹن چزل وٹ" (Martin Chuzzlewit):

ڈکنس امریکہ کی دولتمندی اور وہاں کے باشندوں کی مہم جوئی کے قصے بچپن سے سنتا آیا تھا لہٰذا اسے نئی دنیا کو دیکھنے کا بیحد اشتیاق ہوا۔ ۱۸۴۲ء میں امریکہ پہنچنے پر بحثیت ادیب

اس کی خوب پذیرائی ہوئی اور وہ اپنے پروگرام کے مطابق پبلک اداروں، اسکولوں، اسپتالوں اور قید خانوں کا مشاہدہ کرتا رہا۔ اگرچہ وہ ضیافتوں اور ادبی و تفریحی پروگراموں سے بھی لطف اندوز ہوتا رہا لیکن امریکنوں کی مخصوص ذہنیت سے بھی چشم پوشی نہیں کر سکا۔ چنانچہ جب اس نے کچھ ادبی جلسوں میں اس امر کا اظہار کیا کہ امریکی ناشر برطانوی مصنفین کی کتابیں بغیر اجازت اپنے ملک میں شائع کر لیتے ہیں اور منافع کا عشر عشیر بھی انہیں نہیں دیتے تو امریکی پریس میں کھلبلی مچ گئی۔ حق تصنیف کے سلسلہ میں ڈکنس کے خلاف محاذ آرائی میں اس پر انتہائی رکیک حملے کیے گئے۔ انگلستان واپسی کے بعد جب اس نے نام نہاد امریکی جمہوری نظام، تجارتی ذہنیت، باہمی تعلقات میں ریاکاری کا اپنے ناول "مارٹن چزل وٹ" میں پردہ فاش کیا تو اس کے طنزیہ تیر حساس امریکنوں کے دلوں میں پیوست ہو گئے۔ انگلستان میں بھی کئی ادبی نقادوں اور تبصرہ نگاروں نے ڈکنس کی باغیانہ روش اور انقلابی طرز فکر سے اختلاف کیا۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ ناول مصنف کو بیحد عزیز تھا اور وہ اسے اپنے سوانحی ناول "ڈیوڈ کاپر فیلڈ" کا ہم پلہ سمجھتا تھا۔ اس تصنیف کے ذریعہ اس نے زمانہ کی پروا کیے بغیر آزادی فکر اور حق گوئی کی زندہ مثال قائم کر دی۔

ڈکنس نے مخصوص امریکی کردار کو نمایاں کرنے کے لیے Mr. Mould یعنی "سانچہ" کا کردار پیش کیا جو اپنے گھر اور ماحول کے پردہ میں ریشم کے کیڑے کی طرح رہتا ہے اور جس کی زندگی یکسانیت اور خود نگری کے دائرہ میں محصور رہتی ہے۔ اس ناول میں ڈکنس نے "تہ خانہ کی قید" کے تصور کو سرزمین امریکہ میں علامتی طور پر پیش کیا ہے کیونکہ اس کے نزدیک امریکی خدا کی وہ مخلوق ہیں جو آزاد ہو کر بھی غلام ہیں اور اس پر ستم یہ کہ اپنی حالت پر بیحد خوش نظر آتے ہیں۔ ناول کے امریکی کردار اپنے خول میں اس طرح محصور ہیں کہ خارجی دنیا کے لوگوں کی ان تک رسائی ممکن نہیں اور اگر وہ کسی طرح وہاں پہنچیں بھی تو اس ماحول میں انھیں گھٹن ہی محسوس ہو گی۔ یہاں ایسے سماج کی تصویر کشی کی گئی ہے جس میں خود غرض اور خود بین افراد اپنی الگ الگ دنیا بنائے ہوئے ہیں۔ جس معاشرہ کی بنیاد "تجارتی" ہو اس کے افراد لازمی طور پر فکر و احساس کی صلاحیت کھو دیتے ہیں۔ اس مضحکہ خیز سماج کو دیکھ کر کوئی بھی عقلمند آدمی مسکرائے بغیر نہیں رہ سکتا۔

ڈکنس نے امریکی معاشرہ کی سطحیت کو نمایاں کرتے ہوئے نہایت بلیغ انداز میں اس امر کی طرف اشارہ کیا ہے کہ امریکنوں کے ظاہری سطح کے نیچے زبردست خلا ہے۔ ان کی کوئی داخلی زندگی نہیں، وہ محض عوامی سطح پر نظر آتے ہیں۔

بقول مصنف امریکی گفتگو یا مکالمہ کی صلاحیت نہیں رکھتا۔ وہ محض لمبی تقریروں کا قائل نظر آتا ہے۔ ایسی تقریریں مخصوص ذہنوں کی پیداوار ہیں جن میں "حقیقت" لفاظی کے بوجھ سے مجروح ہو جاتی ہے۔ امریکہ میں ہر جگہ ریاکاری، خود غرضی، زرگری اور دروغ بیانی کا سامراج قائم ہے اور اس ماحول میں حساس انسان قبل از وقت گھٹن سے مر سکتا ہے۔ اس میں کلام نہیں کہ یہ ناول تجارتی انسان کی زر پرستی اور اس کے مضمرات پر بھرپور حملہ ہے۔ بیسویں صدی میں بین الاقوامی سطح پر امریکہ جو رول ادا کر رہا ہے وہ دراصل اسی تجارتی ذہنیت کا گھناونا روپ ہے۔

ڈیوڈ کاپر فیلڈ (David Copper Field):

"ڈیوڈ کاپر فیلڈ" ڈکنس کی تمام افسانوی تصانیف میں خاص اہمیت کا حامل ہے۔ اس ناول میں بچپن کی معصومیت اور عہد شباب کی رومانیت کا خوبصورت امتزاج ملتا ہے۔ کتاب کے پیش لفظ میں مصنف نے صاف صاف کہا تھا کہ جو لطف قاری کو اسے پڑھنے میں آئے گا اس سے زیادہ لطف مجھے اس کو لکھنے میں آیا ہے۔ دراصل یہ شاہکار مصنف کو بیحد پسند تھا کیونکہ یہ خود اس کی زندگی کے مختلف ادوار اور گوناگوں تجربوں پر مشتمل ہے۔ ڈیوڈ کی پیدائش ایسے ماحول میں ہوتی ہے جس میں بے جوڑ شادی اور جنسی کشمکش کی بدولت گھر تباہ ہوتے رہتے ہیں اور بچوں کی زندگی عذاب ہو جاتی ہے۔ ناول کا مرکزی کردار ڈیوڈ بچپن میں ہی باپ کی شفقت سے محروم ہو جاتا ہے اور اس کی ماں ایک خبیث انسان Murdstone سے شادی کر لیتی ہے۔ سوتیلے باپ کی بے رحمی کے باعث ماں کی ممتا کے چشمے بھی خشک ہو جاتے ہیں۔ معمولی سی لغزش کے لیے اسے پانچ دن تک کمرہ میں بند کر دیا جاتا ہے۔ "سیلم ہاؤس" میں اسے دوسرے انسان نما درندہ سے سابقہ پڑتا ہے جو اسے ہر طرح تنگ کرتا ہے۔ بچپن کی محرومیوں اور تلخ تجربوں کو وہ ساری زندگی نہیں بھلا سکا۔

باپ کی موت کے بعد ڈیوڈ کارخانوں میں کام کر کے گزر بسر کرتا رہا مگر اس آزمائشی دور کے بعد دور کی چچی (Aunt Betsy) کی مہربانیوں سے اس کے دن پلٹے۔ ناول میں خوشی و غم، تاریکی و روشنی، خوف و امید کے تانہ بانہ کو لیکر جس خوش اسلوبی سے واقعات

ترتیب دے گئے ہیں وہ ڈکنس کا ہی حصہ ہے۔

ہم ہیرو کے بچپن، اس کی تنہائی اور مصائب سے تھوڑی دیر کے لیے اداس ہو جاتے ہیں لیکن آزمائش کی گھڑی میں اسکی ہمت اور مشکلات پر فتح پانے کے جذبہ سے خوشی محسوس کرتے ہیں۔ کہانی میں ہر جگہ سیاہ سائے کرداروں کو غمزدہ کر جاتے ہیں لیکن ناول کا عام تاثر روشنی اور کامیابی ہے۔ ہیرو کو جب اس کی محبوبہ اگنز (Agnes) مل جاتی ہے تو گویا اسے سارے جہاں کی نعمتیں میسر آجاتی ہیں۔ ازدواجی زندگی میں یہ خوشی اور طمانیت میاں بیوی کے ایک دوسرے کے ساتھ وفاداری اور خلوص سے ہی ممکن ہوتا ہے۔

ڈکنس کے اکثر نقادوں کا خیال ہے کہ اس کے کردار سپاٹ ہوتے ہیں اور ان میں نمو کی صلاحیت نہیں ہوتی مگر حقیقت یہ ہے کہ اس کے مزاحیہ کردار نہ صرف دلچسپ اور جاندار ہوتے ہیں بلکہ انسانی فطرت کی رنگا رنگیوں کی بھی غمازی کرتے ہیں۔ البتہ کبھی کبھی اس کے سنجیدہ کردار روایتی اور سطحی نوعیت کے معلوم ہوتے ہیں۔ ناول میں کرداروں کی کثرت، ان کے حرکات و سکنات اور واقعات کے پیچ در پیچ ترتیب سے اکثر گمان ہوتا ہے کہ کہیں مصنف اپنی ہی کائنات میں تو کھو نہیں گیا ہے لیکن اس سے انکار نہیں کہ ہر باشعور قاری کو ناول میں اتحاد فکر کا احساس ہوگا۔ "ڈیوڈ کاپر فیلڈ" کے مطالعہ کے بعد ڈکنس کے مشہور ہمعصر ناول نگار تھیکرے نے برجستہ کہا تھا کہ "اس عبقری کا کون مقابلہ کر سکتا ہے"۔

بلیک ہاؤس(Bleak House):

ڈکنس کے دور بلوغیت اور فنی کمال کی دوسری اہم مثال "بلیک ہاؤس" ہے۔ اس ناول کی ابتدا سوانحی انداز میں ہوتی ہے۔ جس میں ایک نوجوان عورت Esther Summarson کی سرگزشت کو نہایت دلچسپ انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ دوسرا حصہ تاریخی تناظر میں سماجی حقائق کے انکشاف پر مبنی ہے۔ اس کتاب میں انیسویں صدی کی وسطی دہائیوں میں انگریزی سماج کے معزز سے لیکر اسفل ترین طبقوں کی معاشرت کا اندازہ ہوتا ہے۔ منظر نگاری اور طنزیہ طرز بیان سے کرداروں کی انفرادیت اجاگر کرنے میں مصنف کو ید طولیٰ حاصل ہے۔

ڈکنس کے ایک جدید نقاد فیلڈنگ کے بقول "پوری کتاب ہمعصر معاشرہ کا منضبط خاکہ ہے"۔ اس میں نمائندہ برطانوی عدالت کو نہ صرف بدعنوانی، رشوت ستانی اور سماجی زوال کی آماجگاہ کے طور پر پیش کیا گیا ہے بلکہ نظام عدلیہ پر گہرا طنز بھی کیا گیا ہے۔ سیاسی سطح پر بدعنوانی اور اخلاقی زوال کا اندازہ عام انتخابات میں شرفا کی مایوسی اور پسماندہ طبقوں کے عروج سے لگایا جا سکتا ہے۔ برنارڈ شا کے بقول ڈکنس نے اس ناول میں سیاسی جماعتوں کے ایرے، غیرے اور نتھو خیروں (Coodle,Doodle, Foodle) کی جس طور پر خبر لی ہے وہ حقیقت بیانی کی بہترین مثال ہے۔ جمہوری نظام کے تحت جو تماشہ ہم ہندوستان میں آج دیکھ رہے ہیں وہ انگلستان میں تقریباً ڈیڑھ سو سال پہلے ہی منظر عام پر تھا۔ ایک صاحب بصیرت سماجی مصلح کی حیثیت سے مصنف نے حریص اور بدطینت سیاست دانوں کے دماغ چکرا دینے والے ہتھکنڈوں کو جس بے دردی سے بے نقاب کیا ہے وہ اسی کا حصہ ہے۔ اگرچہ ڈکنس جمہوریت کی کامیابی کو شک کی نگاہ سے دیکھتا ہے لیکن اسے نئے صنعتی نظام سے کوئی شکایت نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ عہد وکٹوریہ کے وسطی دور میں سماجی اور قومی اداروں میں تبدیلی کی تلقین کرتا ہے۔

مشہور نقاد ایڈ منڈ ولسن نے "بلیک ہاؤس" میں ڈکنس کی بے مثل علامت نگاری کی دل کھول کر داد دی ہے۔ اس کے بقول یہ پیچیدہ علامات نگاری عدالت، کباڑی کی دوکان اور اس کے گاہکوں کے پراسرار ماحول میں بخوبی نمایاں ہے۔ اگرچہ قدامت پسند حلقوں میں اس ناول کی اشاعت پر کھلبلی مچ گئی لیکن ترقی پسند نقادوں اور دانشوروں نے اپنے تبصروں میں مصنف کے فنی کمالات کا اعتراف کیا۔

"ہارڈ ٹائمس"(Hard Times):

ڈکنس رفتہ رفتہ مزاحیہ اور طنزیہ انداز بیان کے باوجود اپنے سماج کا سنجیدگی سے جائزہ لینے لگا چنانچہ اپنے نئے ناول میں اس نے سرمایہ اور محنت کے باہمی تعلق کو موضوع سخن بنایا۔ اس کا قول ہے کہ "چاہے مالک حق پر ہوں یا مزدور حق پر ہوں، مفاہمت کے اصول سے روگردانی دونوں کے لیے مضر ہے"۔ مزدوروں اور مل مالکوں کے باہمی تنازعوں کے پس منظر میں یہ ناول انسانی روح کو مجروح کرنے والے تمام اداروں ـــــ اسکول کا کمرہ، آئین قانون اور نام نہاد اصول معاشیات کے خلاف سخت احتجاج ہے۔ اگرچہ یہاں مقصدیت غالب

ڈکنس کے زمانہ میں قدیم روایتی قدریں تیزی سے ختم ہو رہی تھیں اور لوگ نہ صرف قدیم بستیوں سے اجڑنے لگے تھے بلکہ صنعتی انقلاب اور مشینی تہذیب کے طفیل مرد، عورت اور بچے "غیر انسان" ہوتے جا رہے تھے۔ اس ماحول میں انسان محض "چیز" بنتا جا رہا تھا اور مادیت اخلاقی و روحانی زندگی پر غالب آنے لگی تھی۔ اس ناول میں ڈکنس کے کرداروں کی اہم خصوصیت یہ ہے کہ وہ اس عجیب و غریب دنیا میں جینے پر مجبور ہیں۔ وہ ایک دوسرے سے بات نہیں کرتے بلکہ خود کلامی کے سہارے زندہ رہتے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ سماجی حالات نے ان کی آواز چھین لی ہے اور ان کے ذہن و روح میں تشنج سا پیدا ہو گیا ہے۔ پریشان حال اور پراگندہ خیال انسان اپنی چھوٹی سی دنیا الگ بسائے ہوئے ہیں اور اطراف و جوانب میں غیر ذی روح اشیاء کا بھی یہی حشر ہے۔ اس ماحول میں کہرہ اپنا الگ وجود بنائے ہوئے ہے۔ مکانات اپنے اپنے طور پر بنتے اور گرتے رہتے ہیں۔ غرضیکہ کسی کو کسی سے سروکار نہیں۔

انیسویں صدی کے وسط میں ڈکنس نے اپنے سماج کا گہرا مطالعہ کیا تھا اور مادیت کے بڑھتے سیلاب کے پیش نظر اس نتیجہ پر پہنچا تھا کہ "انسان اور انسان کے درمیان جنگ زرگری (Cash Nexus) ہی ساری تباہی کی جڑ ہے"۔ زرپرستی اور زر کی ہوس نے اگر معاشرہ کے بالائی طبقہ کو دولت اور فراغت بخشی ہے تو دوسری طرف غرباء کے لیے گھٹن، تنہائی اور پریشانی کا سامان فراہم کیا ہے۔ اس مسابقتی جدوجہد میں اہل زر بھی محفوظ نہیں رہتے اور خود ان کی زندگی بھی عذاب ہو کر رہ جاتی ہے۔

روح جب مادہ میں تبدیل ہو جاتی ہے تو مس ہاویشام جیسے کردار وجود میں آتے ہیں۔ سماج سے انتقامی جذبہ کے تحت وہ بچوں کی مجرمانہ طور پر استحصال کرتی ہے۔ ڈکنس کے یہاں دو طرح کے جرائم دو خاص موضوعات کے محرک ثابت ہوتے ہیں۔۔۔ ایک جرم والدین اپنے بچوں کے ساتھ کرتے ہیں اور دوسرا جرم خود معاشرہ ان کے ساتھ کرتا ہے۔ مصنف کے نزدیک سماجی جرائم مختلف النوع محرکات و اعمال کا نتیجہ ہیں۔ میگاوچ (Megawitch) سماج کے تعزیراتی قوانین کا شکار ہے اور پپ (Pip) معاشرہ کے اخلاقی ضابطوں کے شکنجہ میں آجاتا ہے۔ اس ناول میں ڈکنس نے اپنے سماجی نظریات کو ادبی رنگ دیا ہے۔

یہ امر قابل غور ہے کہ اس آخری شاہکار میں ڈکنس کا اسلوب بیان فکری بلوغت کا عنصر ہے لیکن اکثر نقادوں نے ڈکنس کے خیالات کو غلط رنگ میں پیش کیا ہے۔ مثال کے طور پر میکالے نے اسے "اداس اشتراکیت" (Sullen Socialism) کا منشور کہا اور لب و لہجہ کی کرختگی کی بنا پر تبصرہ نگاروں نے غلط نتائج اخذ کیے۔

حقیقت یہ ہے کہ ڈکنس مزدوروں کے ہڑتال کو حق بجانب قرار دیتا ہے لیکن اس کے بیجا استعمال کا مخالف ہے۔ وہ اچھے صنعتی تعلقات اور مفاہمت کا حامی ہے اور حکومت کو "سرمایہ اور محنت" کے درمیان باہمی جھگڑوں کے طے کرنے کے لیے مخصوص عدالتوں کے قیام کی تلقین کرتا ہے۔ یہاں یہ بات قابل غور ہے کہ ڈکنس عصری نظام پر حملے ضرور کرتا ہے لیکن وہ شا کی طرح کارل مارکس کے ساتھ مل کر کبھی انقلاب کی دعوت نہیں دیتا۔ اس کی تنقید کا خاص مقصد سماج کے مختلف طبقوں میں جمہوری اور اخلاقی قدروں کو فروغ دینا ہے۔

گریٹ ایکسپکٹیشنس (Great Expectations):

ستمبر ۱۸۶۰ء میں ایک دن ڈکنس نے یکایک فیصلہ کیا کہ اسے اپنے ماضی سے تمام رشتے منقطع کر لینا چاہیے اور پھر اس نے اپنے بچوں کی موجودگی میں سارے خطوط اور دوسرے کاغذات نذر آتش کر دیئے۔ "بڑی امیدیں" ناول ایسے افراد کی داستان ہے جنہوں نے خود کو سماج اور روزمرہ زندگی سے قطع تعلق کر کے اپنی زندگی عذاب بنا رکھی ہے۔ Satis House کے مکینوں کی ذہنی کیفیت اسی صورت حال کی ترجمان ہے۔ مس ہاویشام (Miss Havisham) اپنی نامرادیوں اور محرومیوں کا بدلہ سماج سے لینا چاہتی ہے لیکن اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ وہ خود تنہا رہ جاتی ہے اور ایذا رسانی اس کی فطرت ثانیہ بن جاتی ہے۔ اس ناول میں ڈکنس کا خاص مقصد تنقید سے زیادہ سماجی اصلاح کی کوشش ہے۔ چنانچہ یہاں بھی کہانی میں مسیحی قدروں مثلاً عفو و درگزر، محبت اور رواداری کی تلقین کی گئی ہے۔

ناول کی ابتدا ایک بچے کی زندگی میں تنہائی کے شدید احساس سے ہوتی ہے۔ پپ (Pip) کا سابقہ قبرستان میں ایک مجرم سے ہوتا ہے جو اسے الٹا لٹکا دیتا ہے۔ بعد ازاں ایک بڑھیا مس ہاویشام اسے ناچ دکھانے اور بھاؤ بنانے پر مجبور کرتی ہے پھر یکایک ایک زرد رو نوجوان اس کے پیروں کو ٹھوکر لگاتا ہے اور سر نیچا کرا کے اس کے پیٹ میں گھونسہ مارتا ہے۔ سماج کی ابتری اور روبہ زوال قدروں کا یہ اندوہناک علامتی خاکہ ہے۔

کے ساتھ ہم آہنگ ہے۔ مواد اور ہیئت کے حسین امتزاج کے باعث پوری کتاب میں اس کا فنی کمال بدرجہ اتم نظر آتا ہے۔ گراہم گرین کا قول ہے کہ ''پراسرار نثر'' (Secret Prose) کی جلوہ گری ہمیں ڈکنس کے ناول میں نازک شعری آہنگ اور یادوں کی موسیقی کی بدولت نظر آتی ہے۔ یہی وہ خصوصیت ہے جس نے مشہور فرانسیسی ناول نگار پروست (Proust) کو اس کا گرویدہ بنا دیا تھا۔

اہم خصوصیات:

ڈکنس کی ناول نگاری کی سب سے بڑی خوبی اس کی انسان دوستی، ''غریب نوازی'' اور سماج کے دبے کچلے لوگوں کے ساتھ ہمدردی ہے۔ کسی نقاد کا قول ہے کہ ''وہ ہماری فطری مسکراہٹوں اور بے لوث آنسوؤں کا ترجمان ہے''۔ اس کے فن کا کمال یہ ہے کہ وہ اخلاقی اور معاشرتی مسائل پر تفصیلی بحث نہیں کرتا بلکہ بھوکے ننگے بچوں، گلیوں میں پھرنے والے فقیروں، کارخانوں میں محنت و مشقت سے نڈھال مزدوروں، غربت سے پامال لندن کی گندی بستیوں کے مکینوں اور عدالتی نظام کی بے انصافیوں سے عاجز مقدمہ بازوں کے ذریعہ بالواسطہ اور دلچسپ انداز میں سماجی برائیوں کی عکاسی کرتا ہے۔ وہ برنارڈ شا یا ایچ۔ جی۔ ویلز کی طرح اپنے کرداروں کو پروپگنڈہ کا آلہ نہیں بناتا بلکہ ان کے خیالات اور حرکات کو بڑی خوش اسلوبی کے ساتھ کہانی کے تانے بانے میں پرو دیتا ہے۔

ڈکنس کے ناولوں میں ہمعصر زندگی کی تمام تر ہنگامہ خیزیاں بدرجہ اتم نظر آتی ہیں۔ لوگوں کی مصروفیت کا یہ عالم ہے کہ ہر شخص کچھ نہ کچھ کرتا نظر آتا ہے۔ مختلف پیشوں کی خوبیاں اور خرابیاں مخصوص کرداروں کے ذریعہ نہایت چابکدستی کے ساتھ پیش کی گئی ہیں۔ وکیلوں کا اپنے پیشہ سے انہماک، مقدمہ کی نوعیت، فیس و رشوت، بحث اور فیصلہ وغیرہ جس دلچسپ انداز میں ڈکنس نے پیش کیا ہے وہ بہت کم دوسری جگہ نظر آتا ہے۔ ابتدائی ناولوں میں ''زر'' (Money) کی اہمیت دوسرے موضوعات پر حاوی ہے۔ کوئی شخص اپنے کاروبار میں کامیاب ہوتا ہے، کسی کا دیوالہ نکل جاتا ہے۔ کوئی قرض کے چکر میں جیل جاتا ہے تو کسی کی زندگی تباہ ہو جاتی ہے اور کوئی جرائم پیشہ ہو جاتا ہے۔ ڈکنس کے مشہور ناولوں میں زرگری کے طلسمات ہم پر بخوبی عیاں ہوتے ہیں۔ مہاجنی نظام کے تحت کنجوس اور حریص لوگ جو دوسروں کی جائیدادیں ہڑپنے اور دوسروں کی کمائی پر اپنے محل بنانے کو عین ثواب سمجھتے ہیں،

اس کے ناولوں میں مزاح، ہمدردی اور سوز و گداز کی کیفیت پیدا کرتے ہیں۔ اس کے کرداروں کی ہیئت کذائی اگر ہمیں مسکرانے پر مجبور کرتی ہے تو دوسری طرف ان کی غربت، بے بسی، دل شکستگی دیکھ کر بے اختیار آنسو نکل پڑتے ہیں۔ مصنف نے اگرچہ سماجیات یا معاشیات کا باقاعدہ مطالعہ نہیں کیا تھا لیکن کسی بھی فلاحی ریاست میں سماج کے مظلوم طبقوں کی نفسیات سمجھنے کے لیے اس کے ناول خاص اہمیت کے حامل ہیں۔

ڈکنس کے ناولوں میں مذہبی اور اخلاقی تصورات کو بھی دخل ہے۔ پارلیمانی اصلاح، اصلاح نسواں اور دیگر سیاسی و معاشی اصلاحات کی جھلکیاں اس کی بیشتر تصانیف میں نظر آتی ہیں۔ مصنف کے نزدیک برطانوی کلیسا جو ناولوں میں پس منظر کی حیثیت رکھتا ہے، مسیحیت کی تمام خوبیوں کا حامل ہے۔ اس کے تحت نیکی، شرافت و عفو و درگزر اور باہمی امداد کے تصورات عملی زندگی میں انسان کی دائمی مسرت کا ضامن ہو سکتے ہیں۔ اس کے برخلاف بے ایمانی، انتقام، دغابازی اور خود غرضی وغیرہ افراد کی زندگی میں زہر گھولتے ہیں اور سماج کو قعر مذلت میں ڈھکیل دیتے ہیں۔

ڈکنس برطانوی کلیسا (Established Chorch) کو ہی خیر و برکت کا وسیلہ قرار دیتا ہے اور ''کیتھولک چرچ'' سے اپنی مخالفت اور نفرت چھپانے کی کوشش نہیں کرتا۔ لندن کے گلی کوچوں میں کیتھولک پادریوں کو دیکھ کر ہم یا تو مسکراتے ہیں یا ان پر رحم کھاتے ہیں اور ہمیں اس مسلک کا سارا نظام عیاری اور شاطرانہ کرتبوں پر مشتمل نظر آتا ہے۔ ڈکنس مذہبی ریاکاری کو بے نقاب کرنے میں پس و پیش نہیں کرتا لیکن اپنے مظلوم کرداروں کے ساتھ ہمدردی کا اظہار وہ مذہبی پیرایہ میں ہی کرتا ہے۔

ڈکنس کی پیدائش اس زمانہ میں ہوئی جب جدید انگلستان معرض وجود میں آ رہا تھا اور درمیانی طبقہ کی سماجی و سیاسی اہمیت بڑھ رہی تھی۔ نئے سیاسی نظام کے تحت حکومت میں اس طبقہ کے غلبہ کے باعث صنعت و تجارت، عدلیہ اور انتظامیہ کے قوانین میں نئے اصلاحات کا دور شروع ہو چکا تھا۔ درمیانی طبقہ کی ترقی سے اعلیٰ طبقہ کو اب وہ مراعات نہیں حاصل رہیں جن پر صدیوں سے ان کا اجارہ تھا۔ سماجی انقلاب کی بدولت طبقاتی زندگی میں بھی تبدیلی آئی۔ کچھ لوگ نیچے سے اوپر آئے اور کچھ اوپر سے نیچے آنے پر مجبور ہوئے۔ Great Expectations میں ڈکنس نے لندن کی معاشرتی زندگی اور انگریزی سماج کے بحرانی دور

کی بہترین عکاسی کی ہے۔ ناول میں زر کے اچھے برے استعمال اور اس کی بدولت طبقاتی تقسیم، برائیوں کی ترغیب، مسرت افزائی اور لطف اندوزی کے نئے پہلو ہمارے سامنے آتے ہیں۔ مصنف کے آخری دور کے ناولوں میں صنعتی و تجارتی نظام کے نئے مداریوں کی جنگ زرگری کا نقشہ برطانوی سامراج کے پس منظر میں نہایت وضاحت کے ساتھ ملتا ہے۔

انیسویں صدی کے وسط میں صنعتی و تجارتی ترقی کے ساتھ سیاسی اصلاحات ناگزیر ہو چکے تھے۔ مشہور مصنف بکل (Buckle) کا خیال تھا کہ ہر نئے اصلاح سے اگرچہ کوئی نیا کام تو نہیں ہوا مگر پرانے نظام کا شیرازہ بکھر گیا۔ ڈکنس نے برطانوی پارلیمنٹ کے ذریعہ بنائے ہوئے قوانین کے متعلق یہ رائے ظاہر کی تھی کہ ان میں سے بیشتر منفی اور تباہ کن نوعیت کے تھے۔ اسے سب سے زیادہ فکر "عدلیہ" کے اصلاح کی تھی جس کا مقصد عام شہریوں کو جلد اور کم خرچ انصاف دینا تھا مگر مروجہ عدالتی نظام میں اصلاح تو درکنار صدیوں کی کثافت اور بدعنوانی کو دور کرنا بھی ممکن نہیں تھا۔ ڈکنس نے اپنے ناولوں میں سچے جھوٹے مقدموں میں پھنسے بدنصیبوں کی مالی بربادی، سماجی ذلت اور روحانی اذیت کا جو کربناک نقشہ کھینچا ہے اس کا صحیح تصور بیسویں صدی کے اواخر میں بھی ہندوستانی عدالتی نظام سے ہو سکتا ہے۔ اس نے منشیوں، پیشکاروں، وکیلوں اور ججوں کے ہاتھوں عوام کے استحصال کا جو مذاق اڑایا ہے وہ اپنی جگہ کلاسیکی حیثیت رکھتا ہے۔ دراصل ڈکنس ایسی حکومت کا خواہاں تھا جس کے ذریعہ عوام کے حقوق کا تحفظ ہو سکے اور انھیں انصاف مل سکے۔ جمہوری اداروں کی ناکامی سے اسے بیحد دکھ پہنچا تھا چنانچہ اس نے صدی کی پانچویں دہائی میں برطانوی افسر شاہی اور دفتری نظام کی دھجیاں اڑا دیں کیونکہ وہ ان سے فلاحی کاموں کی امید رکھتا تھا مگر ان کی واقعی کارکردگی مایوس کن تھی۔

یہ امر واقعہ ہے کہ ڈکنس کی تخلیقی صلاحیتوں کی جلوہ گری میں صحافتی رنگ بھی نمایاں ہے لیکن اس حقیقت سے بھی انکار ممکن نہیں کہ وہ پہلا انگریز ناول نگار ہے جسے اپنی سماجی ذمہ داریوں کا ہمیشہ احساس رہا۔ طنز و تعریض، مبالغہ اور دیگر افسانوی لوازمات اس کی تصانیف میں محض فروعی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس کی تحریروں میں عوام الناس کا دل دھڑکتا ہے۔ ۱۸۹۵ء میں فریڈرک ہیریسن (Frederic Harrison) نے لکھا تھا:

> "ڈکنس وہ مصنف ہے جو حقیقت نگاری میں ید طولیٰ رکھتا ہے۔ وہ شہری زندگی میں انتہائی مفلوک الحال، غریب الوطن اور پسماندہ عورتوں مردوں کا نقیب ہے۔ سماج کے دبے کچلے طبقہ کی زندگی کو اجاگر کرنے کے لیے اس نے مختلف النوع احساسات و جذبات، ترغیبات جنسی اور اخلاقی پستیوں کے ایسے مناظر پیش کیے ہیں کہ کوئی ماں انھیں اپنی جوان بیٹی کے سامنے پیش کرتے ہوئے نہیں شرمائے گی"۔

ڈکنس نے جب سماج میں مروج ناانصافیوں، بے رحمیوں اور بیہودگیوں پر حملے کیے تو سبھی اس کے خلوص سے متاثر ہوئے مگر جب اس نے جنسی بے راہ روی، معاشی استحصال، شراب نوشی اور دیگر سماجی برائیوں پر بھرپور وار کیے تو ہمعصروں نے اس کی مبالغہ آرائی کو ہدف ملامت بنایا۔ عصری تنقید کے باوجود اس حقیقت کو بیشتر نقاد اور دانشور تسلیم کرتے ہیں کہ ڈکنس کے خلاق ذہن نے فن ناول کو منفرد عظمت بخشی۔ اس نے عوامی مسائل کو اپنے ناولوں کا موضوع بنا کر نہ صرف عمومی قبولیت حاصل کی بلکہ لوگوں کے ادبی مذاق کو بھی بدل دیا۔ جو لوگ ناول کو محض تفریح، ذہنی عیاشی یا فرار کا ذریعہ سمجھتے تھے وہ بھی اس بات کے قائل ہو گئے کہ فن کا مقصد محض تفریحی و انبساطی نہیں بلکہ اخلاقی اور اصلاحی بھی ہے۔ ڈکنس نے اپنے عصری سماج سے اپنے فن کے لیے مواد حاصل کیا لیکن جمہوری اداروں اور سرکاری نظام میں اصلاح کے ساتھ ساتھ افراد کے لیے نیکی، شرافت، ہمدردی اور خوش اخلاقی کی بھی تلقین کی۔ اس کے ناولوں میں ہر صفحہ پر عام انسانی جذبات کی پرخلوص عکاسی ملتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں وہ شیکسپیر کی طرح فطرت انسانی کا عظیم ترجمان ہے۔

ڈی۔ ایچ۔ لارنس

ڈیوڈ ہربرٹ لارنس نئی اعتبار سے بیسویں صدی کا نمائندہ ناول نگار کہا جا سکتا ہے۔ طامس ہارڈی کے بعد جازف کانریڈ اور ای۔ ایم۔ فارسٹر فنی اور تکنکی اعتبار سے جدید ناول کے اہم ستون تصور کیے جاتے ہیں۔ صدی کے اوائل میں ایچ جی ویلز، آرنلڈ بینٹ اور گالزوردی اگر سماجی حقیقت نگاری کو خاص اہمیت دیتے نظر آتے ہیں تو دوسری طرف جیمس جوائس اور

ورجنیا وولف شدید داخلی کیفیات اور شعور کی رو کے ترجمان کی حیثیت سے منفرد ہیں۔ لارنس اپنے معاصرین میں سب سے جداگانہ حیثیت کا مالک ہے۔ وہ صنعتی انقلاب، مشینی تہذیب، میکانکی زندگی اور روایتی معاشرہ کا سخت مخالف ہے۔ اس کے نزدیک سائنسی دور میں انسانی زندگی سے ساری برکتیں ختم ہو گئی ہیں کیونکہ عصر حاضر کا انسان "ہوس زر" کا شکار ہو کر فطری زندگی سے دور جا پڑا ہے۔

لارنس ستمبر ۱۸۸۵ء میں وسطی انگلستان کے شہر ناٹنگھم کے قریب قصبہ "ایسٹ ووڈ" میں پیدا ہوا۔ اس کا باپ کوئلہ کان مزدور تھا۔ کوئلہ مزدوروں کی زندگی غربت، جہالت اور کثافت سے عبارت تھی۔ سرمایہ دار کان مالک ان کا استحصال کر کے عیش کی زندگی گزارتے تھے لیکن ان کی قسمت میں سکون یا اطمینان نہیں تھا۔ مزدور دن بھر بھوت کی طرح کانوں میں کام کرتے اور شام کو اپنا غم غلط کرنے کے لیے گھٹیا قسم کی شراب پیتے اور پھر گھر جا کر بیوی بچوں سے الجھتے۔ ان کی بیویاں باسلیقہ ہونے کے باوجود غربت کی وجہ سے بچوں کی صحیح تعلیم و تربیت کا انتظام نہیں کر پاتیں۔ اس مسئلہ کو لے کر اکثر میاں بیوی کے درمیان جھگڑے ہوتے رہتے۔ لارنس نے بچپن میں خود یہ تماشے دیکھے تھے لہٰذا اس کے ناولوں میں جدید سائنسی دور کے طفیل معاشرتی زوال، زن و مرد کے تعلقات میں سرد مہری اور غیر فطری زندگی کے خلاف شدید رد عمل ملتا ہے۔ مصنف کا خیال ہے کہ اگرچہ جدید انسان نے اپنی حماقتوں اور بداعمالیوں سے اپنے لیے طرح طرح کے مسائل پیدا کر لیے ہیں لیکن فطرت کی رعنائیاں اور رنگینیاں آج بھی اس کے لیے سکون اور مسرت کا سامان بہم کر سکتی ہیں۔ لارنس بچپن سے ہی فطرت کا دلدادہ تھا چنانچہ "ایسٹ ووڈ" کے نواح میں موجود پہاڑوں، وادیوں، سبزہ زاروں اور لہلہاتے کھیتوں کے مناظر اس کے ناولوں میں پس منظر کا کام کرتے ہیں۔

ابتدائی تعلیم کے بعد لارنس لندن کے ایک نواحی اسکول میں مدرس ہو گیا۔ یہاں اسے مطالعہ کے ساتھ ساتھ اپنی شعری اور ادبی صلاحیتوں کو بروئے کار لانے کا موقع ملا۔ تاریخ، ادب، فلسفہ اور فنون لطیفہ سے اس کی فطری دلچسپی بالآخر رنگ لائی اور پھر اس کی ابتدائی نظمیں چند رسالوں میں شائع ہوئیں۔ حقیقت یہ ہے کہ لارنس کا فطری رجحان افسانہ نگاری کی طرف تھا۔ جب اس نے پچیس سال کی عمر میں اپنا پہلا ناول (۱۹۱۱) The White Peacock شائع کیا تو اس میں پڑھنے والوں کو جدید زندگی کی الجھنوں، ذاتی زندگی میں انتشار و پراگندگی اور والدین و اولاد کے درمیان نفسیاتی مسائل کی ترجمانی کے ساتھ فطرت نگاری کے اعلیٰ جوہر نظر آئے۔ یہ ناول لارنس کے اپنی ماں کی طرف فطری میلان کا بہترین مظہر ہے۔ یہاں ہمیں دو نوجوانوں کے جسمانی لمس سے "روحانی سکون" کا منظر بھی ملتا ہے جو آئندہ تصانیف میں مرد عورت تعلقات کی ہمہ جہت نوعیتوں کو اجاگر کرنے میں معاون ثابت ہوا۔

اگرچہ لارنس کا پہلا ناول کچھ زیادہ کامیاب نہیں ہو سکا۔ لیکن جب سال بھر بعد اس نے اپنا دوسرا ناول (۱۹۱۲) The Tres passers شائع کیا تو اسے موضوع کی جدت اور فنی وحدت تاثر کے باعث بے حد مقبولیت حاصل ہوئی۔ یہ ایک اڈھیڑ عمر موسیقار سگمنڈ (Siegmund) کی کہانی ہے جو اپنی بیوی سے برگشتہ ہو کر اپنی شاگردہ ہیلنا (Helena) سے دلچسپی لینے لگا تھا۔ ابتدا میں دونوں کے درمیان محبت کی پینگیں بڑھتی رہیں لیکن جلد ہی عمر اور مزاج کا فرق بھی نمایاں ہونے لگا۔ موسیقار ہیلنا میں اپنی محبت کی تکمیل دیکھنا چاہتا تھا لیکن وہ خود بڑی خوددار عورت نکلی اور اس نے کسی قسم کے جسمانی تعلق سے گریز کیا۔ دراصل وہ موسیقار کی صحبت میں اپنے خوابوں کی دنیا آباد کیے ہوئے تھی لیکن جب اس نے اپنی شادی شدہ زندگی اور بیوی سے سابقہ تعلقات کے متعلق بتایا تو اسے دھچکا سا لگا۔ بالآخر ہیلنا کے رویہ میں نمایاں تبدیلی سے بیزار ہو کر موسیقار نے خودکشی کر لی۔ یہ ناول فنی اختصار اور کلاسیکی وحدت تاثر کے لیے بہت مشہور ہوا۔

اپنی ادبی زندگی کے ابتدائی دور میں لارنس نے ناول کی ہیئت میں کوئی خاص تبدیلی نہیں کی۔ ابتدائی ناولوں کے پلاٹ ساخت کے اعتبار سے عہد وکٹوریہ کے روایتی ناولوں کی یاد دلاتے ہیں البتہ اپنے تیسرے ناول 'Sons & Lovers' میں موضوع اور تکنک دونوں اعتبار سے لارنس نے فن ناول نگاری میں قابل قدر اضافہ کیا۔ یہ ایک سوانحی ناول ہے جس میں مصنف نے اپنی ذاتی زندگی کی الجھنوں، خوشیوں اور محرومیوں کو افسانوی رنگ دیا ہے۔ لارنس کے والدین ایسٹ ووڈ کے کوئلہ کانوں کے قریب گاؤں میں رہتے تھے۔ ابتدا میں ان کی ازدواجی زندگی پر مسرت تھی لیکن دو بچوں کی پیدائش کے بعد بیوی اپنے شوہر سے کچھ بیزار سی رہنے لگی۔ وہ تعلیم یافتہ، سلیقہ مند اور باحوصلہ عورت تھی اور اپنے بچوں کو اچھی تعلیم دلانا چاہتی تھی مگر اس کا شوہر جاہل، کندۂ ناتراش اور شرابی تھا۔ اگرچہ اسے اپنے بچوں سے پیار تھا لیکن اسکی بیوی اسے کسی دوسری دنیا کی مخلوق سمجھنے لگی تھی۔ میاں بیوی کے درمیان باہمی

مناقشوں کا اثر لازمی طور پر بچوں پر پڑتا تھا۔

ناول کا ہیرو پال مارل (Paul Morel) والدین کی تیسری اولاد تھا۔ وہ شروع سے ہی "ماں کا بیٹا" تھا لہٰذا شوہر سے کشیدگی کے باعث اس کی ماں نے نفسیاتی طور پر اسے اپنے شوہر کا بدل سمجھ لیا۔ ناول کے پہلے حصہ میں کوئلہ مزدوروں کی زندگی کی بہترین ترجمانی کی گئی ہے۔ گھر کی چہار دیواری میں خوشیوں کے موقعے بھی آتے تھے اور غمناک وارداتیں بھی ہوتی رہتی تھیں۔ بچوں کی فطری زندگی، ان کے کھیل کود اور آپسی جھگڑے کے بعد میل ملاپ کے مناظر بھی برابر دیکھنے میں آتے تھے۔ پہلے حصہ کے آخر تک آتے آتے ہمیں مسز مارل کے بچوں پر حاوی ہونے کا رجحان صاف نظر آتا ہے مگر ناول کے دوسرے حصہ میں ہیرو کی نفسیاتی الجھنوں کا سلسلہ شروع ہوتا ہے۔ سب سے پہلے اس کا معاشقہ پڑوس کے زراعتی فارم پر رہنے والی دوشیزہ مریم سے ہوتا ہے لیکن وہ اپنی ماں اور مریم کے درمیان تعلقات سے عجیب و غریب نفسیاتی الجھنوں کا شکار ہو جاتا ہے۔ دونوں اس کی "روح" کے طالب ہیں۔ اس کی ماں اسے اپنے قبضہ میں رکھنا چاہتی ہے اور مریم اسے اپنی طرف کھینچنا چاہتی ہے۔ رفتہ رفتہ پال کو احساس ہوا کہ اس کی محبوبہ "افلاطونی محبت" کرتی ہے اور جسمانی تعلق سے گریزاں رہتی ہے لہٰذا یہ رشتہ منقطع ہو جاتا ہے۔ اس کے بعد وہ ایک شادی شدہ آزاد خیال عورت کلارا (Clara) کی طرف متوجہ ہوتا ہے جسے اپنے شوہر سے علیحدگی کے دوران جسمانی لذت کوشی میں کوئی اعتراض نہیں ہوتا۔ بالآخر ہیرو اس کی جنسی ہوسناکیوں سے تنگ آکر قطع تعلق کر لیتا ہے۔ اس دوران اس کی ماں برابر اس پر اپنا غلبہ بنائے رکھتی ہے اور کسی غیر عورت کو اپنے یہاں پھٹکنے نہیں دیتی۔ اس طرح روحانی اور جسمانی محبت کے تجربوں کے بعد پال ایک ایسی عورت کی تلاش میں سرگرداں رہتا ہے جو اسے جسمانی اور روحانی دونوں اعتبار سے مطمئن کر سکے مگر اس کی ماں مستقل راہ کا کانٹا بنی رہتی ہے۔ بالآخر اس کی موت کے بعد وہ اپنی جنسی زندگی کی تاریکیوں سے نئی زندگی کے اجالے کی طرف گامزن نظر آتا ہے۔ حقیقی زندگی میں لارنس کو فرائیڈہ ویکلے (Frieda Weekley) کی ذات میں ایسی عورت ملی جو محض رفیقۂ حیات ہی نہیں بلکہ اس کے خوابوں کی تعبیر بھی تھی۔

۱۹۱۲ء کے قریب لارنس کے تعلقات فرائڈہ کے ساتھ اس حد تک بڑھے کہ تعزیرات انگلستان سے بچنے کی خاطر انہیں یورپ چلے جانے پر مجبور ہونا پڑا۔ جولائی ۱۹۱۴ء میں

لارنس نے اپنے نئے ناول The Rainbow کی طرف توجہ کی۔ اس ناول میں کردار کا روایتی تصور یکسر بدلا ہوا نظر آتا ہے کیونکہ یہاں مصنف نے افراد کے بجائے بنی نوع انسان کو مرکزی حیثیت دی ہے۔ ناول "بیٹے اور عاشق" ایک فرد واحد کی کہانی ہے لیکن The Rainbow میں تین پشتوں کے افراد زندگی اور موت کے درمیان مختلف تجرباتی دائروں سے گزرتے ہیں۔

"برنگوین" (Barangwen) خاندان کے افراد جو کئی نسلوں سے "مارش فارم" پر رہتے چلے آئے ہیں اوسط درجہ کسان ہیں۔ ان کی زندگی فطرت سے ہم آہنگ ہے۔ وہ زمین آسمان، بارش، دھوپ، اور ہواؤں سے اس حد تک مانوس ہیں کہ انھیں عناصر سے ان کی کردار سازی ہوتی ہے۔ البتہ ان کی عورتیں جسمانی رشتہ کے علاوہ روحانی اور اخلاقی اقدار کے تحت آزادی بھی چاہتی ہیں۔ کہانی ٹام کی اس نفسیاتی الجھن سے شروع ہوتی ہے کہ اس کی جبلی خواہشات اور عورتوں کی تقدیس کے تصور میں زبردست فرق ہے۔ نفسیاتی کشمکش کے دوران وہ ایک فاحشہ سے جسمانی تعلق قائم کر لیتا ہے مگر بہت جلد اسے خوف اور جنسی بے کیفی کا احساس ہونے لگتا ہے۔ ایک دن وہ سر راہ Lydia Lensky نامی انجان عورت کی طرف یوں متوجہ ہوا گویا وہ شعور کے دوسرے حلقہ میں داخل ہو رہا ہو۔ وہ دراصل ایک بیوہ عورت تھی جو قریبی گرجا گھر میں کام کر کے اپنی اور چھوٹی سی بیٹی کی پرورش کر رہی تھی۔ ٹام سے شادی کے بعد دونوں کے درمیان غیریت کا احساس محض ذہنی سطح پر رہ گیا کیونکہ وہ جسمانی اعتبار سے ایک دوسرے کے گرویدہ ہو گئے۔ لارنس نے اس خاندان کی زندگی کے اہم لمحات ــــ پیدائش، شادی اور موت کو منفرد علامتی انداز میں پیش کیا ہے۔ بیوی دردِ زہ میں مبتلا ہے اور شوہر بڑی بیٹی اناّ (Anna) کو لے کر کھلیان میں بنے جانوروں کے باڑہ میں داخل ہوتا ہے۔ بچی کچھ دیر کے لیے ماں کو بھول جاتی ہے اور گایوں کو چارہ کھاتے ہوئے دیکھ کر خوش ہوتی ہے۔ گھر کے اندر ایک نئے مہمان کی آمد آمد ہے مگر باہر زندگی کا معمول حسب دستور ہے۔

یہی وہ کھلیان ہے جہاں برنگوین خاندان سے متعلق دوسری نسل کی محبت پروان چڑھتی ہے۔ انا بڑی ہو کر اپنے چچازاد بھائی ول (Will) سے محبت کرتی ہے۔ ان کی شادی خوشیوں کا پیغام لاتی ہے مگر عہد زفاف کے دوران بھی وہ ایک دوسرے کی حقیقت معلوم

کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ لارنس کے کرداروں میں ازدواجی رشتے اکثر الجھنوں کا شکار ہوتے ہیں۔ ول ایک ہوشیار کلیسا معمار ہے جسے چرچ کی عمارت سازی پسند ہے مگر انا کو گرجا گھروں سے کوئی دلچسپی نہیں۔ وہ گھریا گرجا کی محدود دیواروں کے بجائے نیلے آسمان کی کھلی فضاؤں میں کھو جانا چاہتی ہے۔ ماہ و سال گزرتے جاتے ہیں اور وہ نو بچوں کی ماں بن جاتی ہے۔ اس طرح خانگی زندگی کی ذمہ داریوں کے باعث اس کے رومان کا خاتمہ ہو جاتا ہے۔

اُرسلا (Ursula) تیسری نسل کی نمائندہ اور اپنے والدین کی سب سے بڑی بیٹی ہے۔ اس کے دادا نے ساری زندگی اپنے زراعتی فارم پر گزار دی تھی۔ اس کا باپ معمار تھا لیکن خود اس کی زندگی پر تعلیم کا گہرا اثر پڑا۔ تعلیم مکمل کرنے کے بعد وہ کسی اسکول میں استانی بن گئی مگر رفتہ رفتہ فطری زندگی سے دور جا پڑی اور میکانکی زندگی کی عادی ہو گئی۔ پھر اس کی زندگی میں انٹون (Anton) داخل ہوتا ہے مگر فوجی ملازمت نے اسے مجبور کر دیا کہ فرض پر محبت کو قربان کر دے۔ جنوبی افریقہ جانے سے پہلے ہی اس نے ارسلا کو بے حد مایوس کر دیا تھا۔ اس سانحہ کے بعد وہ اعلیٰ تعلیم حاصل کرنے کے لیے یونیورسٹی میں داخلہ لیتی ہے لیکن وہاں کی فضا میں بھی اسے گھٹن کا احساس ہوتا رہا۔ چھ سال بعد انٹون کے انگلستان واپسی کے بعد اگرچہ دونوں کے درمیان محبت کی گرمی باقی نہیں رہ گئی تھی مگر اس کے باوجود دونوں رشتہ ازدواج میں منسلک ہو جاتے ہیں مگر بالآخر ارسلا آزاد ہو جاتی ہے۔ ازدواجی زندگی کے مختصر تجربہ کے دوران وہ بددل ہو کر زندگی سے بیزار نہیں ہوتی۔ قوس قزح کی علامت خود اس کے لیے نئی زندگی کی بشارت ہے۔ لارنس نے اس ناول میں عورت مرد تعلقات کو تین نسلوں کے پس منظر میں نہایت خوش اسلوبی کے ساتھ اجاگر کیا ہے البتہ کہیں کہیں وہ انسانی شخصیت کی پیچیدگیوں میں خود الجھ کر رہ جاتا ہے اور اس کا انداز بیان تجریدی ہو جاتا ہے۔

Women in Love میں لارنس نے تقریباً وہی خاندانی اور معاشرتی مواد استعمال کیا جس سے اس نے The Rainbow کی تخلیق کی تھی۔ اُرسلا اور گوڈرون دو بہنیں ہیں جو مقامی اسکولوں میں استانیاں ہیں اور کوئلہ کانوں کے چھوٹے سے قصبہ "بیلڈور" (Beldover) میں اپنے خاندان کے ساتھ رہتی ہیں۔ اس قصبہ کے پس منظر میں مصنف نے صنعتی نظام کی لعنتوں اور کثافتوں کو پوری طرح اجاگر کیا ہے۔ وہ محض اس علاقہ کی طبعی حالات کے بیان پر قناعت نہیں کرتا بلکہ وہاں رہنے بسنے والوں کی بے کیف اور بے معنی زندگی پر بھی روشنی ڈالتا ہے۔ زیر تبصرہ ناول میں نفسیاتی کشمکش، حالات سے فرار کی کوشش اور بیزاری و موت ہی موضوع سخن ہیں۔ اُرسلا اور گوڈرون دونوں بہنیں جو قصبہ کے مخصوص ماحول کی پیداوار ہیں شادی کے مسئلہ پر تبادلہ خیال کرتے ہوئے اپنی ذات تک اسے ناقابل برداشت سمجھتی ہیں۔ اتفاق سے کسی شادی کی تقریب کے دوران دونوں کی ملاقات امیر صنعت کار جیرالڈ (Gerald) اور انسپکٹر آف اسکولس برکن (Birkin) سے ہو جاتی ہے۔ دونوں نوجوان دوست جنسی معاملات اور زندگی و فن کے متعلق اپنے مخصوص نظریات رکھتے ہیں۔ جیرالڈ جو صنعتی نظام میں سرمایہ کاری کو اپنی زندگی کا معراج سمجھتا ہے، اپنی محبوبہ کو رفیقہ حیات نہیں بلکہ داشتہ بنا کر رکھنا چاہتا ہے لیکن برکن باقاعدہ ازدواجی زندگی بسر کرنے میں ہی اپنی نجات سمجھتا ہے۔

جیرالڈ اپنے باپ کی موت کے بعد خالص مسابقتی انداز میں کاروبار بڑھانے لگا۔ اس کے نزدیک ہمدردی، محبت وایثار اور امداد باہمی وغیرہ تصورات کوئی اہمیت نہیں رکھتے تھے۔ چنانچہ لطیف احساسات سے عاری یہ نوجوان گوڈرون سے جنسی تعلقات قائم کرنے کے لیے بے چین رہنے لگا۔ اس کی ظاہری محبت میں خود غرضی اور بے رحمی کے علاوہ کسی دوسرے جذبہ کی گنجائش نہیں تھی۔ کہنے کے لیے وہ اپنی محبت میں بھی اسی طرح کامیاب ہوا جس طرح اپنے کاروبار میں لیکن در حقیقت اسے دونوں جگہ ناکامی میسر ہوئی کیونکہ اسے اپنی دولت اور مصنوعی محبت سے سچی خوشی نہیں نصیب ہو سکی۔ اس کے برخلاف برکن اپنے کام میں مشغولیت کے باوجود باہمی تعلقات میں آزادی پسند کرتا تھا۔ وہ نچلے طبقہ کا آزاد منش انسان تھا جس کے یہاں کسی قسم کے ذہنی تحفظات نہیں تھے۔ اُرسلا سے ملاقات کے بعد اسے کچھ پتہ نہیں تھا کہ وہ کیا چاہتا ہے لیکن اتنا ضرور جانتا تھا کہ اس کی محبت محض جنسی تعلق کی خاطر نہیں۔ دونوں کے تعلقات میں نشیب و فراز آتے رہے مگر بالآخر انہوں نے رشتہ ازدواج میں منسلک ہونا قبول کر لیا۔

ناول کے آخری حصہ میں جیرالڈ کے مشورہ پر اس کا دوست برکن اور دونوں لڑکیاں بغرض سیاحت یورپ جاتے ہیں۔ آسٹریا میں فطرت کی آزاد فضا اور برف پوش پہاڑیوں کو دیکھ کر گڈرون سمجھنے لگتی ہے کہ وہ اپنے منزل مقصود تک پہنچ گئی ہے لیکن اپنے عاشق جیرالڈ کو دوسری عورتوں کے ساتھ ملتے جلتے دیکھ کر اس نے ایک جرمن سنگ تراش

سے قربت حاصل کرلی۔ اس صورت حال سے پریشان ہو کر جیرالڈ پہاڑی سے لڑھک کر جاں بحق ہو گیا۔ برکن اور اُرسلا ایسے المناک انجام سے محفوظ رہے کیونکہ ان کی محبت رواداری اور آزادی پر مبنی تھی اور وہ دونوں ایک دوسرے کی ضرورت محسوس کرتے رہے۔

جس زمانہ میں لارنس یہ ناول لکھ رہا تھا اسی دوران جنگ عظیم شروع ہو گئی۔ اگرچہ مصنف نے صدی کے اوائل میں برطانوی مملکت کے صنعتی و تجارتی ماحول اور معاشرہ کو ہی پس منظر کے طور پر استعمال کیا ہے لیکن در حقیقت ہمیں پوری کتاب میں اعصابی تناؤ، تشدد، بے رحمی اور موت کا شدید احساس ہوتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ فنی اعتبار سے یہ ناول ایک عظیم کارنامہ ہے لیکن اس میں اس مخصوص شعری کیفیت کا فقدان ہے جو اس سے پہلے کے ناولوں کا خاصہ ہے۔ جنگ عظیم سے پہلے لارنس کی تصانیف میں خانگی زندگی اور جنسی و نفسیاتی معاملات کو خاص اہمیت حاصل تھی لیکن جنگ کی ہولناکیوں کے پیش نظر وہ سکون کی تلاش میں مختلف ملکوں اور شہروں میں پھرتا رہا۔ اس آوارگی کا مقصد فطری زندگی کی تلاش اور دور جدید میں انسانی مقدرات پر غور و فکر اور اپنے تاثرات کا فنکارانہ اظہار قرار پایا۔ چنانچہ سائنس، صنعتی نظام، سرمایہ داری اور اس سے پیدا کردہ مسائل سے تنگ آ کر وہ ساری زندگی حقیقی مسرت کی تلاش میں سرگرداں رہا اور اس کی بیوی فرائیڈہ اس تلاش میں برابر اس کی رفاقت کرتی رہی۔

Lady Chatterley's Lover لارنس کا بدنام زمانہ ناول ہے کیونکہ انگلستان میں اس کتاب پر ۱۹۲۸ء سے ۱۹۶۰ء تک عریانیت اور فحش نگاری کے الزام میں پابندی عائد رہی۔ ستم ظریفی یہ تھی کہ قانونی پابندیوں کے باوجود ناول کے مسروقہ ایڈیشن شائع ہوتے رہے اور اس کا نفس مضمون عرصہ تک یونیورسٹیوں، کالجوں، کلبوں اور قہوہ خانوں میں موضوع سخن بنا رہا۔

ناول کا پس منظر وسطی انگلستان کا ڈربی شائر علاقہ ہے۔ اس تصنیف میں بھی لارنس نے حسب دستور "زن و مرد کے تعلقات" کا معاشرتی اقدار کی روشنی میں فنکارانہ اظہار کیا ہے۔ ناول کی ہیروئن "کونی چٹرلی" ایک امیر دانشور گھرانہ کی بیٹی ہے جس نے عصری سیاست اور فنون لطیفہ کی کھلی فضا میں پرورش پائی ہے۔ پہلی جنگ عظیم کے ابتدائی سالوں میں اس کی شادی ایک اعلیٰ زمیندار خاندان کے چشم و چراغ کلیفورڈ سے ہو جاتی ہے۔ بعد ازاں وہ

جنگی محاذ پر بھیج دیا جاتا ہے جہاں سے زخمی ہو کر وہ مفلوج اور تقریباً نامرد ہو کر واپس آتا ہے۔ اگرچہ وہ اپنی دیہاتی حویلی میں ایک حد تک مختلف مشاغل سے اپنا دل بہلانے لگتا ہے لیکن اس کی بیوی ذہنی اعتبار سے پریشان اور جسمانی اعتبار سے ناآسودہ رہنے لگتی ہے۔ تفریح طبع کے لیے لیڈی چٹرلی بھی کسی ڈرامہ نگار سے تعلقات قائم کر لیتی ہے لیکن رفتہ رفتہ اسے احساس ہوتا ہے کہ افلاطونی محبت میں سچی خوشی اور ذہنی سکون ممکن نہیں۔ ازدواجی زندگی کا یہ المیہ محض اسی کا مقدر نہیں بلکہ اس نسل کی تمام عورتوں کا ہے۔

اپنی تنہائی سے فرار حاصل کرنے کے لیے لیڈی چٹرلی عرصہ تک جنگلوں اور وادیوں میں بھٹکتی پھرتی ہے۔ یہاں تک کہ ایک دن اس کی ملاقات اپنے ہی زراعتی فارم کے ایک نوجوان "مرغبان" (Game keeper) ملارس (Mellors) سے ہو جاتی ہے جو تیتروں کے چوزے نکالنے میں مہارت رکھتا ہے۔ اب خاتون خانہ کا دلچسپ مشغلہ چوزوں کا مشاہدہ کرنا تھا جن میں زندگی کے آثار دیکھ کر وہ بیحد مسرور ہوتی۔ اسی مشغلہ میں وہ ایک دن اپنی بے بسی پر پھوٹ پھوٹ کر رونے لگی اور ازراہ ہمدردی ملارس نے اسے اپنے آغوش میں لے لیا۔ بعد ازاں ان کے درمیان جسمانی اور جنسی تعلقات اس حد تک بڑھے کہ بالآخر شوہر نے تجویز رکھی کہ وہ کہیں سے بھی ریاست کا ولی عہد پیدا کرے۔ لیڈی چٹرلی کو یہ شرط منظور نہیں تھی اور اب وہ کھلے عام ملارس سے ملنے لگی یہاں تک کہ اس کے بطن میں "مرغبان" کا بچہ پرورش پانے لگا۔ اب تک کلیفورڈ اپنی جھوٹی شان کے سہارے زندہ تھا لیکن موجودہ صورت حال کے پیش نظر اپنی بیوی سے بدلہ لینے کے بجائے ملارس کو ملازمت سے خارج کر دیا۔ لیڈی چٹرلی کو نوجوان مرغبان کے ساتھ جنسی تعلق سے سچی محبت، خوشی اور آزادی کا احساس ہوا اور اب اس نے فیصلہ کر لیا کہ وہ اس سے الگ نہیں رہ سکتی۔ اس کا نیا عاشق سماج کے پسماندہ طبقہ کا فرد ہونے کے باوجود زیادہ مہذب، ہمدرد، حساس اور ذہین تھا۔ رفتہ رفتہ دونوں نئے رشتۂ ازدواج میں منسلک ہو کر عصری انگلستان کے بانجھ پن کی فضا میں امید کی نئی کرن بکھیرنے لگے۔ Lady Chatterley's Lover میں لارنس نے انگلستان کے زوال پذیر معاشرہ اور کھوکھلی تہذیب کی جو جھلکیاں دکھائی ہیں وہ اسی کا حصہ ہیں۔ مصنف نے صنعتی نظام کے تحت مشین کی غلامی، غریبوں کے استحصال اور نفع خوری کے تجارتی جنون کی سخت مذمت کی ہے۔ اس نے بالواسطہ طور پر یہ بھی ثابت کرنے کی کوشش کی کہ دور حاضر

کے تمام سرمایہ دار خود اپنی زندگی میکانکی انداز میں گذارتے ہیں لیکن ان کی زرپرستی اور جھوٹی شان کی بدولت ان کے متعلقین بھی بے کیفی کا شکار ہوتے ہیں۔ خاندان میں سچی خوشی میاں بیوی کے درمیان صحتمند اور مخلصانہ جنسی تعلقات سے ہی ممکن ہے۔ شہروں میں جگمگاتی دوکانوں، پرشکوہ دفتروں اور بڑے بڑے کارخانوں سے دولت کی فراوانی اور اقتدار کی بلندی کا احساس ہو سکتا ہے لیکن انسان کو سچی خوشی فطری زندگی سے ہی حاصل ہو سکتی ہے۔ لارنس کھلے لفظوں میں جنسی زندگی"کو بامعنی اور پروقار بنانا چاہتا ہے اور نئی نسل کو زندگی کی نئی بشارت دیتا ہے۔ لارنس دراصل ایک علامتی کردار ہے جس کی شخصیت میں خود مصنف کے افکار واعمال کی جھلک ملتی ہے۔ وہ سچی جمہوریت اور سچی انسانیت کا علمبردار ہے۔ اس کے برخلاف کلیفورڈ سرمایہ دارانہ اور جاگیردارانہ نظام کا پروردہ ہے جس سے لارنس متنفر اور بیزار نظر آتا ہے۔

لارنس نے نہ تو ناول کی ہیئت میں کوئی خاص تبدیلی کی اور نہ ہنری جیمس یا جازف کانریڈ کی طرح تکنکی تجربے کیے۔ اس کے باوجود اس کے ناولوں کی روح اور فضا دوسرے ناولوں سے مختلف معلوم ہوتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اس نے پرانے بوتلوں میں نئی شراب اس انداز میں پیش کی کہ اس کے پڑھنے والوں نے محسوس کیا کہ ع:

آبگینہ تندئ صہبا سے پگھلا جائے ہے

صدی کی دوسری دہائی میں جب لارنس کے ناول منظر عام پر آئے تو نقادوں نے اسے جنسی آزادی کا مبلغ، صنعتی نظام کا دشمن، سماجی قیود کا مخالف اور نئے دور کا ترجمان قرار دیا۔ ہکسلے نے اسے خداداد صلاحیتوں کا مالک اور حقیقی فنکار تسلیم کیا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ لارنس نے جو کچھ لکھا وہ اس کے اندر چھپی ہوئی اضطراری قوت کا اظہار ہے کیونکہ اس کی تصانیف میں شعوری عقلیت کی بجائے جبلی عبقریت کے نشانات ملتے ہیں۔ اپنی شاعری میں لارنس حالیہ لمحات کے جذبات ومدرکات کی حقیقت پہچاننے کی کوشش کرتا ہے لیکن اپنے ناولوں میں وہ زندگی کے نفسیاتی وجنسی تجربات اور پرتامل حسیاتی مہمات کی تحلیل نفسی کرنے کا دعویٰ کرتا ہے۔ بہر حال وہ ایک متنازعہ فیہ مصنف ہے جس کے متعلق یہ فیصلہ کرنا مشکل ہے کہ وہ بڑا ادبی فنکار ہے یا مفکر پیغامبر۔ اپریل ۱۹۱۴ء میں اس نے اپنے دوست ایڈورڈ گارنٹ (Edward Garnett) کو لکھا تھا: "میں انتہائی مذہبی قسم کا آدمی ہوں اور میرے ناول میرے مذہبی

تجربات پر مبنی ہیں"۔ غالباً اسی بنا پر نقادوں نے اس کی تصانیف کو "روحانی خود نوشت" کہا ہے۔ گہرے سماجی شعور اور مادی تہذیب سے شدید نفرت کی بنا پر کچھ تبصرہ نگاروں نے دعویٰ کیا کہ لارنس فطرتاً بت شکن پیدا ہوا تھا لیکن اس بدعت میں اسکی ذاتی زندگی کی محرومیاں بھی شامل تھیں۔

لارنس کے کچھ پرجوش حامیوں نے اسے ایک خاص مسلک کا مسیحا اور ایک مخصوص نظریۂ حیات کا مفکر قرار دیا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس کے یہاں نہ تو رومانی شاعروں کا ماورائی تصور حیات نظر آتا ہے اور نہ روسو، ہیگل یا فرائیڈ کی طرح کوئی مبسوط فلسفہ۔ وہ ایک حد تک اپنی رومانیت، فطرت پسندی اور انقلابی تصورات کی بنا پر اپنے پیشرو فرانسیسی مفکر روسو کی یاد دلاتا ہے اور فطرت کی طرف مراجعت کی تلقین کرتا ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ وہ اپنی مخصوص مذہبیت کا ذکر کیے بغیر نہیں رہتا۔ اس کا خیال ہے کہ معاشرہ کی اصلاح سچی مذہبیت کے بغیر ممکن نہیں اور عوام کی رہنمائی کا حق انہیں کو پہنچتا ہے جن میں زندگی کا صحیح عرفان حاصل ہے۔ اس کے نزدیک سچی مذہبیت عناصر پرستی اور مسیحیت کے صالح امتزاج سے ہی ممکن ہے۔ وہ معاشرتی زندگی میں تصنع ونمائش، رسم پرستی اور روایتی قیود کا بھی سخت مخالف ہے۔ مختصراً وہ اپنے حواس اور اعلیٰ مقاصد کے ساتھ جینے اور اپنے جنس اور مخالف جنس کے ساتھ ہم آہنگی کو زندگی کی برکتوں میں شمار کرتا ہے۔

لارنس کا قول ہے کہ کائنات میں ہر شے دوسری تمام اشیاء سے اور ہر جاندار شے دیگر ذی روح اشیاء سے اپنے مخصوص رشتہ میں منسلک ہے۔ اپنے ناولوں میں اس کا خاص مقصد کائنات کی ہماہمی میں انسان کا صحیح منصب ومقدر دریافت کرنا ہے۔ وہ زندگی کو خانوں میں تقسیم کرنے کا قائل نہیں بلکہ وہ اپنے تخلیقی کارناموں کے ذریعہ جسمانی، ذہنی، روحانی، مذہبی، سیاسی اور ثقافتی غرضیکہ تمام تجربات کو ایک دوسرے سے ملا کر حقیقت کا عرفان کرنا چاہتا ہے۔ اس کا قول ہے کہ:

"میرا امید ان انسان کے داخلی احساسات کا ادراک حاصل کرنا اور لوگوں میں اس کا شعور پیدا کرنا ہے"۔

اس کوشش میں وہ بہت آگے نکل گیا۔ وہ جس زوال پذیر معاشرہ کی اصلاح کرنا چاہتا تھا وہ اس کے عجیب وغریب پیغام سے متنفر ہو گیا۔ ناولوں میں جنسی جذبات وواردات کی

افراط و تفریط کی بنا پر اسے "مصلوب جنس" (Crucified into Sex) کہا گیا مگر لارنس کے نزدیک جنس ایک پاکیزہ جذبہ ہے جس کے بغیر شخصیت کی تکمیل ممکن نہیں۔ وہ خود صنعتی نظام کے پروردہ زوال پذیر معاشرہ کی پیداوار تھا لہٰذا وہ اس نظام کی کارفرمائیوں کا صحیح خاکہ پیش کرتا ہے:

> "روحانی وحدت کی بلندی سے ذرا صنعتی نظام کی کثافتوں پر نگاہ ڈالیے تو آپ کو انسانی امیدوں اور آرزوؤں کا وسیع قبرستان نظر آئے گا جسے آپ مستقبل کی جنت کہتے ہیں۔ دراصل یہ مسرتوں کا سرچشمہ نہیں بلکہ روحانی آزار اور مستقل مسابقت کا میدان ہے"۔

لارنس کا المیہ یہ ہے کہ اس نے مرض کی تشخیص تو کرلی لیکن معاشرہ کی صحت یابی کے لیے کوئی معقول علاج نہیں تجویز کر سکا۔ اس کی شخصیت میں جو تضادات تھے وہی اس کے فکری اور تخلیقی کارناموں میں منعکس ہوئے۔ وہ جمہوری انداز میں اس نظام کی خرابیوں کو دور کرنے کے بجائے "ذاتی نجات" حاصل کرنے کے لیے مسلسل مگر لاحاصل شعوری مہمات میں مصروف رہا۔ جنگ عظیم کے دوران وہ خود کو اجنبی محسوس کرنے لگا اور پھر اس نے اپنی رفیقۂ حیات کے ساتھ بنجاروں کی طرح ایک شہر سے دوسرے شہر اور ایک ملک سے دوسرے ملک کی سیاحت شروع کردی مگر عمر بھر کی بے قراری کو کہیں قرار نہیں نصیب ہو سکا۔ لارنس اپنے مشن میں ناکام سہی مگر ہمیں اس کے اس جذبہ کی قدر کرنا چاہیے جس کے تحت اس نے کہا تھا کہ "موجودہ تہذیب نے لوگوں کے درمیان فطری ہمدردی کے چشمے خشک کردئے ہیں... میری کوشش یہی ہے کہ یہ فطری بہاؤ پھر جاری ہو جائے"۔ خلق اللہ کے ساتھ فطری لگاؤ کا نام زندگی ہے۔ یہی وہ زندگی ہے جسے وہ اپنے افسانوں، ناولوں اور نظموں میں پیش کرتا ہے اور ہمیں بھی اس کی برکتوں کی بشارت دیتا ہے۔

پریم چند

منشی پریم چند اردو ہندی کے ممتاز ترین ناول نگار اور افسانہ نویس کی حیثیت سے برصغیر میں خاص شہرت کے مالک ہیں۔ ان کی تصانیف میں انسانی زندگی اور معاشرہ کا متنوع اور گہرا مطالعہ توازن، حقیقت اور متانت کے ساتھ موجود ہے۔ انھوں نے دونوں زبانوں کے افسانوی سرمایہ میں اپنی تخلیقات سے بیش بہا اضافہ کیا اور اپنے فن پاروں سے ایسی مثال قائم کی جو اعلیٰ فنی معیار کے حامل کہے جاسکتے ہیں۔ بقول قمر رئیس اردو ناول میں فکر و نظر کی روشنی، عقیدوں کی طہارت، زبان و بیان کی سادگی، کردار نگاری کا حسن، سماجی رشتوں کا احساس، طبقاتی آویزش کا شعور اور اسلوب کی حسن کارانہ ہم آہنگی پریم چند کی ہی دین ہے۔

پریم چند کے موضوعات کا دائرہ کافی وسیع ہے۔ ان کی تصانیف میں ایک دردمند قوم پرست اور بالغ نظر انسان دوست کا دل دھڑکتا ہے۔ انھوں نے سماجی، معاشی اور سیاسی مسائل کی بنیاد پر ہندوستانی معاشرہ کی جس فنکارانہ انداز میں عکاسی کی ہے وہ بہت کم ناول نگاروں کے حصہ میں آیا ہے۔ انھوں نے نہ صرف مشترکہ خاندان میں شادی بیاہ کے مسائل کو نہایت چابکدستی سے بیان کیا ہے بلکہ زمین و جائیداد کے مسائل، زمیندار و رعیت کے تعلقات اور سیٹھ مہاجنوں کے استحصال کو بھی بخوبی اجاگر کیا ہے۔ ان کے ناولوں میں انگریزی سامراج میں حکام کے مظالم، ہندوستانی افسروں کی رعونت اور عدالتی نظام کی خرابیوں پر بخوبی روشنی پڑتی ہے۔ بنیادی طور پر پریم چند حقیقت نگار ہیں لیکن ان کے یہاں کہیں کہیں عینیت پسندی اور یوٹوپیائی رجحانات بھی پائے جاتے ہیں۔

منشی پریم چند گاندھی جی کی تعلیمات سے بیحد متاثر تھے چنانچہ جو کام مہاتما جی نے میدان سیاست میں انجام دئے وہی کام پریم چند نے ادب کے ذریعہ کرنے کی کوشش کی۔ انہوں نے ہر دور میں ان سماج دشمن عناصر کو بے نقاب کیا جو اپنی سازشوں سے قومی اتحاد کو پارہ پارہ کررہے تھے۔ سامراج، جاگیرداری، نفع خوری اور مہاجنی نظام کے خلاف انہوں نے قلمی جنگ کا سلسلہ شروع کیا کیونکہ ان کا خیال تھا کہ جب تک یہ نظام قائم ہے ملک کی آزادی کا تصور محال ہے۔ آزادی ملنے کے بعد ہندوستان کے جمہوری نظام میں جو تبدیلیاں وقوع پذیر ہورہی ہیں ان کی معنویت سمجھنے کے لیے پریم چند کا مطالعہ نہایت ضروری ہے۔

پریم چند کی ادبی زندگی میں اردو فکشن کا اہم حصہ رہا۔ انھوں نے طالب علمی کے زمانہ سے ہی طلسم ہوشربا، فسانۂ آزاد اور امراؤ جان ادا جیسے شاہکاروں کا مطالعہ کیا اور ان سے صالح اثرات بھی قبول کیے۔ شیخ سعدی کے گلستان، بوستان کے علاوہ انھوں نے فرانسیسی

ناول نگار وکٹر ہیوگو اور انگریز مشاہیر میں ڈکنس، تھیکرے، جارج ایلیٹ کی تخلیقات سے بھی استفادہ کیا۔ روسی مصنفوں میں انھیں تالستائے، ترگنف اور گورکی بیحد پسند تھے۔ ان غیر ملکی اثرات کے باوجود پریم چند خالص ہندستانی ادیب تھے۔ ان کا قول ہے کہ ہر فنکار اپنے پلاٹ انسانی زندگی سے اخذ کرتا ہے، کتابوں سے نہیں۔ چنانچہ وہ نہ صرف اپنے دور کی معاشرتی زندگی کو دلسوزی کے ساتھ بیان کرتے ہیں۔ بلکہ بنی نوع انسان کی خدمت کی بھی تلقین کرتے ہیں۔

دھنپت رائے / نواب رائے عرف پریم چند کی پیدائش بنارس کے نزدیک ملہی گاؤں میں ۳۱ر جولائی ۱۸۸۰ء کو ہوئی تھی۔ ان کا بچپن دیہات کے ماحول میں گزرا اور وہیں انھوں نے پانچ سال کی عمر میں مولوی صاحب سے اردو فارسی کی ابتدائی تعلیم حاصل کی۔ گورکھپور میں طالب علمی کے دوران انھوں نے گلستاں، بوستاں کے علاوہ طلسم ہوشربا اور فسانۂ آزاد وغیرہ کا مطالعہ کیا اور اس طرح بقول فراق ان لذیذ حکایتوں کی روح ان میں تحلیل ہو گئی۔ مختلف اسکولوں میں ملازمت کے دوران ہی انھوں نے بنارس اور الہ آباد سے اپنی تعلیم پرائیوٹ طور پر مکمل کرلی۔ ۱۹۰۶ء میں بیوہ شیورانی سے شادی کے بعد وہ تصنیف و تالیف کی طرف متوجہ ہوئے۔ ان کی ابتدائی تصنیف "ہم خرما وہم ثواب" اسی زمانہ کی پیداوار ہے۔ ۱۹۱۰ء سے دھنپت رائے ادبی حلقوں میں پریم چند کے نام سے مشہور ہوئے۔

پریم چند نے جب اپنی ادبی زندگی کا آغاز کیا اس وقت ہندستان میں انگریزی سامراج کا طوطی بول رہا تھا۔ انگریز حکام اور ہندوستانی افسران غریب عوام کو اپنے دبدبہ سے مرعوب کیے ہوئے تھے اور دیہاتوں میں زمینداروں، ساہوکاروں، پولیس اور پٹواریوں کی حکومت قائم تھی۔ ہندوستان میں نیشنلزم کی تحریک اسی زمانہ میں آب و تاب کے ساتھ ابھری اور لارڈ کرزن کے تقسیم بنگال کے فیصلہ نے اسے اور زیادہ ہوا دی۔ منشی جی نے اپنی کہانیوں اور ناولوں میں حب الوطنی اور قومی اصلاح کے جذبہ کو ابھارنے کی کوشش کی اور اس مشن میں ایک حد تک کامیاب بھی ہوئے۔ انھوں نے اپنے پانچ افسانوں کا مجموعہ "سوزِ وطن" ۱۹۰۸ء میں شائع کیا۔ اس سے پہلے وہ اپنے دو ابتدائی ناول "ہم خرما وہم ثواب" اور "اسرارِ معابد" شائع کر چکے تھے۔ پہلی جنگ عظیم کے بعد معاشی ضروریات اور آریہ سماجی تحریک سے متاثر ہو کر پریم چند نے اردو کے علاوہ ہندی میں بھی لکھنا شروع کر دیا۔ پہلے اردو تصانیف کو

ہندی میں اور بعد ازاں ہندی ناولوں کو اردو میں منتقل کرتے رہے۔ بہر حال افسانوی ادب میں اپنی عظیم خدمات کی بدولت وہ دونوں زبانوں کے محترم ناول نگار ("اُپنیاس سمراٹ") تسلیم کیے گئے۔

فن افسانہ نگاری کے متعلق پریم چند کے نظریات بالکل واضح تھے۔ رسالہ "نیرنگ خیال" کے ایڈیٹر کے اس سوال پر کہ افسانے کیونکر لکھتے ہیں، انھوں نے جواب دیا تھا کہ "میرے قصے اکثر کسی نہ کسی مشاہدے یا تجربے پر مبنی ہوتے ہیں۔ اس میں ڈرامائی کیفیت پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہوں مگر محض کسی واقعہ کے اظہار کے لیے میں کہانیاں نہیں لکھتا۔ میں اس میں کسی فلسفیانہ یا جذباتی حقیقت کا اظہار کرنا چاہتا ہوں...." اپنے افسانہ "ادب کی عزت" میں پریم چند نے اپنے تخلیقی مطمح نظر کو بڑی خوبصورتی کے ساتھ پیش کیا ہے:

(۱) "ادب کا یہ پجاری دنیا و مافیہا سے بے خبر فکر سخن میں غرق رہتا تھا"۔

(۲) "ادبی خدمت اور جسمانی فربہی میں خدا واسطے کا بیر ہے۔ اگر کوئی ادیب موٹا تازہ ہے تو سمجھ لیجیے کہ اس میں سوز نہیں، لوچ نہیں، دل نہیں... چراغ کا کام جلنا ہے"۔

(۳) "میں نے آج سمجھ لیا کہ ادبی خدمت پوری عبادت ہے۔

پریم چند نے تقریباً دو سو افسانے اور دس ناول تصنیف کیے۔ مجموعی طور پر ان کی تصانیف میں زندگی کی بے رحمیوں اور سماج کی تلخ حقیقتوں کا بیباکانہ اظہار ہوا ہے۔ "زمینداروں اور مہاجنوں کی بے رحم گرفت سے نجات پانے کے لیے کسانوں کی بغاوت، درمیانی طبقہ کے ملازم پیشہ لوگوں کی خود حفاظتی کے لیے مسلسل جد و جہد، فرسودہ رسم و رواج اور اچھوتوں کی بدحالی، انسان کے فطری عقائد کے مقابلہ میں مذہب کے نام پر رچائے گئے ڈھونگ، انصاف کے نام پر جابر حاکموں اور منصفوں کے تعصبات اور جانبداریاں، زمینداروں اور سرکاری حکام کی قانون کے نام پر بدعنوانیاں" یہ ہی سب پریم چند کی کہانیوں اور ناولوں کے موضوعات تھے۔ ان تلخ بیانیوں کے باوجود پریم چند کے یہاں قنوطیت کا سایہ تک نہیں محسوس ہوتا کیونکہ وہ بنیادی طور پر انسان دوست اور مصلح قوم ادیب تھے۔ لہذا ان کی تصانیف "حالات حاضرہ" پر تبصرہ نہ ہو کر اپنے دور کے معاشرہ کی دلچسپ تاریخی و دستاویزی حیثیت رکھتی ہیں۔

"ہم خرما و ہم ثواب":

(۱۹۰۴ء) کو پریم چند نے اپنا پہلا ناول تسلیم کیا ہے۔ اس کی تخلیق کے زمانہ میں وہ

آریہ سماج میں گہری عقیدت رکھتے تھے اور ہندوستان کی اصلاح کی ذمہ داری کو بھی محسوس کرتے تھے۔ اس کہانی میں امرت رائے وکیل اپنی منگیتر پریما سے لڑائی کے بعد اس کی سہیلی پورنا کے عشق میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ اگرچہ اس وقت ہندو سماج میں برہمن بیوہ کی کسی ٹھاکر سے شادی ممکن نہیں تھی لیکن امرت رائے اپنے ذاتی اثر ور سوخ سے کام لے کر بیاہ رچانے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ اس طرح مصنف نے دو الگ الگ ہندو جاتیوں میں شادی کو حق بجانب قرار دیا ہے۔ اس ناول کا ہندی ترجمہ "پریما" ("دو سکھیوں کا دواہ") ۱۹۰۷ء میں شائع ہوا۔

"اسرار معابد":

پریم چند کے پرتاپ گڑھ اور الہ آباد میں قیام کے دوران لکھا گیا۔ اس ناول میں مصنف نے اپنی پہلی بیوی سے ناچاقی کو افسانوی رنگ دیا ہے۔ دھنپت رائے نے اپنے گھر کے حالات کی تصویر کشی رام کلی اور اس کے شوہر للو کے درمیان بات چیت کے ذریعہ کی ہے۔ کہانی میں بے میل شادی سے عاجز شوہر نے اپنی بیوی کو سڑکوں، گلیوں اور مندروں میں لے جا کر رسوا کیا ہے۔ اگرچہ یہ ناول سماجی اصلاح کی نیت سے نہیں لکھا گیا لیکن اس کے پلاٹ پر آریہ سماجی ذہنیت کی چھاپ ہر جگہ نمایاں ہے۔

"بازار حسن" (۱۹۱۸) [ہندی ــــ "سیوا سدن"]:

یہ ناول عصری معاشرہ کے دوہرے معیاروں، زمینداری نظام کی برائیوں اور حویلیوں کی زندگی پر دلچسپ طنز ہے۔ یہ پریم چند کا پہلا کامیاب ناول ہے۔ اس کی کامیابی کا راز یہ نہیں کہ اس میں ازدواجی زندگی کے مختلف پہلوؤں پر روشنی ڈالی گئی ہے بلکہ اس کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں عصری سماجی زندگی کے نازک مسائل کو تجربہ کی سچائی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ یہ ایک خوبصورت، تعلیم یافتہ شوخ اور خوددار لڑکی سمن کی داستان ہے جو اپنے باپ کے جبر کے تحت ایک تنگ نظر اور کنجوس آدمی سے بیاہی گئی تھی۔ اس کے شوہر گجادھر نے بیوی کے چال چلن پر شک کر کے اسے گھر سے نکال دیا اور اس کے کردار پر کیچڑ اچھالے۔ وہ بیکس لڑکی پڑوس میں رہنے والی طوائف بھولی بائی سے کرایہ کے کمرہ کی درخواست کرتی ہے تاکہ وہ رقص و موسیقی سیکھ کر زندگی بسر کر سکے۔ اسی دوران ایک سماجی کارکن سمن کو طوائفوں کے ماحول سے نکال کر باعزت زندگی گزارنے میں اس کی مدد کرتا ہے۔ گجادھر کو جب بیوی کے ساتھ اپنے ظلم و ناانصافی کا احساس ہوتا ہے تو وہ سوامی گجانند بن کر سماج سیوا کرنے لگتا ہے اور سمن اسکے قائم کردہ آشرم کی نگراں بن جاتی ہے۔

"بازار حسن" میں پریم چند نے ہندوستانی سماج پر شدید نکتہ چینی کی ہے اور ان سماجی رسومات کی برائیوں کو بے نقاب کرنے کی کوشش کی ہے جن کی بدولت سمن جیسی لڑکیاں بے بس ہو کر ٹوٹ جاتی ہیں۔ اس ناول میں مصنف نے سوامی دیانند کے "ستیارتھ پرکاش" کے اس قول کو ذہن میں رکھا ہے کہ۔ "چاہے لڑکا لڑکی موت تک کنوارے رہیں لیکن ان کے بے میل شادی نہیں کرنی چاہیے۔" کہانی میں سمن کا کردار خاص اہمیت کا حامل ہے۔ ہندو سماج کے ذریعہ ستائے جانے کے باوجود وہ زندگی کے ہر چیلنج کو قبول کرتی ہے اور خدمت و ایثار کے جذبہ سے سرشار ہو کر نامساعد حالات سے نبرد آزما رہتی ہے۔ اس ناول میں زمینداری اور ساہو کاری نظام، پولیس محکمہ اور مذہبی ڈھونگ کو مخصوص کرداروں کے ذریعہ بخوبی اجاگر کیا گیا ہے۔ اگرچہ یہاں "میدان عمل" اور "گئودان" کی فکری وسعت اور فنی کمالات کی کمی ہے، لیکن اس ناول میں جو سلاست اور غنائی حسن موجود ہے وہ پریم چند کے زیادہ معیاری ناولوں میں بھی نہیں پایا جاتا۔

"گوشہ عافیت" [ہندی ــــ "پریم آشرم"]:

پہلی جنگ عظیم کے بعد روس میں عظیم انقلاب آیا اور ژار شاہی کے خاتمہ کے بعد کمیونسٹ حکومت قائم ہوئی۔ ہندوستان میں انگریزی سامراج نے اپنے پنجے مضبوطی سے گاڑ لیے اور جلیان والا باغ المیہ کے بعد ہندوستانیوں پر مظالم بھی کافی بڑھ گئے۔ اسی دوران گاندھی جی نے آزادی کا نعرہ بلند کیا اور برطانوی سرکار کے خلاف ملک میں زبردست رد عمل ہوا۔ اس پس منظر میں پریم چند نے اپنے ناول "گوشہ عافیت" کے ذریعہ ہندوستانی سیاسی و سماجی نظام کی خرابیوں اور ان کے خطرناک اثرات کو اجاگر کرنے کی کوشش کی۔ زمینداروں اور مہاجنوں کے استحصال اور سرکاری افسروں اور عدالتوں کے زیر سایہ آباد ہندوستانی کسان اور عام جنتا کی زندگی کا یہ رزمیہ اردو زبان میں پہلا سیاسی ناول ہے۔ کہانی کی ابتدا لکھن پور گاؤں سے ہوتی ہے۔ جہاں منوہر، ڈکھرن اور سکھو جیسے کسان بڑی معصومیت سے آپس میں باتیں کرتے ہیں۔ وہ کبھی انگریز حاکموں کی تعریف کرتے ہیں ــــ "اگر یہ نہ ہوتے تو اس ملک والے حاکم ہم لوگوں کو پیس کر پی جاتے"۔ ان سودیشی حاکموں اور افسروں کے بارے میں ان کی عام رائے یہ ہے کہ ــــ "یہ بس گالی دینا اور اجلاس پر گرجنا جانتے ہیں"۔

پریم چند کا خیال تھا کہ سوراج کے معنی انگریزوں کی غلامی سے نجات نہیں بلکہ خطرناک سماجی جوئے سے آزادی حاصل کرنا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ لکھن پور کے کسان غیر ملکی حکومت کے خلاف بغاوت نہیں کرتے بلکہ اس طبقہ کے خلاف اپنی آواز بلند کرتے ہیں جو ہمیشہ ان کا استحصال کرتا رہتا ہے۔ "گوشۂ عافیت" کے ابتدائی ابواب میں لکھن پور کے کسانوں کی زندگی کا ذکر ہے مگر ناول کا بیشتر حصہ وہاں کے زمیندار خاندان مقیم بنارس کے تعارف، گیان شنکر کی شیطانی حرکات اور پریم شنکر کے خیالات اور رد عمل پر مشتمل ہے۔ مصنف کو ہر زمیندار یا تعلقہ دار سے نفرت نہیں بلکہ اسے اس تعلیم یافتہ طبقہ سے شکایت ہے جو تعلیم حاصل کرنے کے باوجود اپنی بے انصافیوں اور سازشوں سے پورے سماجی نظام کو تباہ کرتا رہا ہے۔ پریم چند اپنے ہموطنوں کو بتانا چاہتے ہیں کہ ہمارے ملک کے اعلیٰ افسر، پیشہ ور طبقہ یعنی وکیل، ڈاکٹر، انجنیر اور زمیندار ملک اور عوام کے تئیں اپنی ذمہ داری نہیں محسوس کرتے۔ "جس ملک میں وہ سماجی نظام ہے جس میں داروغہ رشوت لیے بغیر نہیں رہ سکتا، قانون گو اصلیت کو چھپانے کے لیے تحقیقات کرتا ہے، ایماندار تحصیلدار ملازمت سے برطرف کر دیا جاتا ہے اور زمیندار طبقہ مکر و فریب سے رعیت کا خون چوستا ہے، وہاں عوام کی زندگی اجیرن ہے"۔

پریم شنکر ان سماجی مسائل پر غور کرتا ہے اور غریبوں کے استحصال اور ان کے ساتھ کی گئی بے انصافیوں پر افسوس کرتا ہے۔ دیہاتی کسانوں کو جس قسم کے ظلم و ستم کا سامنا ہے اس سے تنگ آکر وہ اس نتیجہ پر پہونچتے ہیں کہ انھیں اپنی قسمت کا فیصلہ خود کرنا ہے۔ اس دیہاتی سماج میں کمیونسٹ اور گاندھی وادی مسئلہ کا حل نہیں تلاش کر پاتے۔ پریم شنکر اصلاح پسند ہے مگر انقلاب سے خوفزدہ ہے۔ اس کا "پریم آشرم" فرضی اور تخیلی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ حاجی گنج میں گاندھی کے نام پر بنا ہوا آشرم گاندھی آشرم نہیں بلکہ پریم چند کے نام پر بنا ہوا "پریم آشرم" ہے۔ ناول نگار نے پریم شنکر کو ایسے دوراہے پر کھڑا کر دیا ہے جس کا ایک راستہ، کمیونزم ہے اور دوسرا گاندھی مارگ ــــ یہی شش و پنج کی کیفیت پریم چند کی زندگی میں بھی رہی۔

"گوشہ عافیت" کو اگر کسانوں کی زندگی کی تصویر سمجھیں یا زمین کے مسئلہ کو مرکزی حیثیت دیں تو ناول کا دائرہ محدود ہو جاتا ہے۔ دراصل یہ ناول ایک بڑے کینوس پر ہندوستانی سماج اور عصری زندگی کی ایسی تصویر پیش کرتا ہے جسے آفاقی حیثیت حاصل ہے۔ پریم چند روسی ناول نگاروں اور روسی انقلاب سے بیحد متاثر تھے لیکن ان کی شخصیت پر گاندھی واد کی چھاپ

زیادہ گہری تھی۔ لہٰذا انھوں نے تشدد اور بغاوت کے بجائے محبت، اخلاص اور ایثار وغیرہ اعلیٰ اقدار کو اپنے کرداروں کے ذریعہ پیش کیا ہے۔ ان کے نزدیک دکھی ہندوستان کے لیے یہی "آنندمارگ" ہے۔

"چوگان ہستی" (ہندی ـــ "رنگ بھومی"):

یہ ناول ایک سرمایہ دار جان سیوک اور چند دیہاتیوں کے درمیان تنازعہ پر مبنی داستان ہے۔ کہانی میں زمین کے ایک ٹکڑے کے لیے جھگڑا بڑھتے بڑھتے سیاسی نوعیت اختیار کر لیتا ہے اور ایک فساد کے بعد غریب دیہاتیوں کو ان کے گھر سے زبردستی نکال دیا جاتا ہے۔ بظاہر انھیں شکست ہوتی ہے لیکن درحقیقت ان کی ہار اخلاقی فتح میں بدل جاتی ہے۔ ناول کا مرکزی کردار سورداس ایک آئیڈیل ستیہ گرہی کے روپ میں ہمارے سامنے آتا ہے اور حق و انصاف کا علمبردار ہے۔ پانڈے پور گاؤں کا یہ غریب اندھا بھکاری اپنے زمانہ کے عیاش اور ظالم زمینداروں اور سرکاری افسروں کے برخلاف صحیح معنوں میں اچھا انسان اور مذہبی ہندو ہے۔ وہ گاؤں سے کچھ دور اپنی زمین پر مندر، دھرم شالہ اور کنواں بنوانا چاہتا ہے لیکن چمڑے کا سوداگر جان سیوک شہر کے رئیسوں اور پولیس کی مدد سے اس کی زمین پر قبضہ کر لیتا ہے۔ سورداس اپنی زمین بچانے کے لیے مزاحمت کرتا ہے اور گولی کا شکار ہو جاتا ہے۔ وہ اپنے اصولوں کی خاطر جان دے دیتا ہے۔ اس کی قربانی سے پانڈے پور کی سرزمین سارے ملک کی ترجمان بن جاتی ہے۔

"چوگان ہستی" میں پریم چند ہندو قوم کے نام پر مرمٹنے والے نام نہاد راجے مہاراجوں اور رئیسوں کو بخوبی بے نقاب کیا ہے۔ اُدے پور ریاست کے راجہ کنور بھرت سنگھ کا قول تھا کہ "اس زمانہ میں جو غریب ہے اسے نادار ہی رہنا چاہیے۔ جو بھوکوں مرتا ہے اسے بھوکوں مرنا چاہیے"۔ اس کے باوجود یہ سماجی بھیڑیا سماج سیوا اور دیش پریم کا ڈھونگ رچائے رکھتا ہے۔ کنور کا نالائق اور بزدل بیٹا ونے سنگھ عیسائی لڑکی صوفیہ پر جان چھڑکتا ہے اور ستیہ گرہیوں کے غول میں جا کر اپنے ہی پستول کی گولی سے جاں بحق ہو جاتا ہے۔ جعفر رضا زیدی کا خیال ہے کہ پریم چند نے کنور اور اس کے بیٹے کی آڑ میں پنڈت موتی لال نہرو اور ان کے بیٹے جواہر لال نہرو کا کردار پیش کیا ہے۔

پریم چند نے ناول میں ایک چمار کو چھتریوں سے برتر دکھایا ہے کیونکہ ان کے

نزدیک انسان کی عظمت اعلیٰ خاندان میں پیدائش سے نہیں بلکہ اس کے اعمال پر منحصر ہے۔ سیاسی پس منظر میں مشہور قومی رہنما گاندھی جی، مولانا محمد علی اور دیش بندھو چترنجن داس کے کردار کی جھلکیاں بھی ناول میں ملتی ہیں۔ "چوگان ہستی" میں غریب ہندوستانی جنتا کی بے بسی اور سرمایہ دارانہ نظام کے تحت ایک خوشحال گاؤں کے اجڑنے کی دلدوز داستان ہندوستانی ادب کے لیے سنگ میل ہے۔ اس تصنیف کو ہم اعلیٰ انسانی اقدار کا رزمیہ بھی کہہ سکتے ہیں۔

"میدان عمل" (ہندی ـــــ "کرم بھومی"):

پانڈے پور کے اندھے بھکاری نے حق کی لڑائی میں اپنی جان دے دی۔ حق وانصاف کی یہ جنگ "میدان عمل" میں بھی جاری رہتی ہے۔ سورداس کی قربانی سے متاثر ہو کر بنارس کے نواح میں سکھدا، امر کانت، شانتی کمار، منی، سلیم اور سکینہ نے وطن دوستوں کی ایسی جماعت بنائی جو وقت کے ساتھ میدان عمل میں مسلسل آگے بڑھتی رہی۔ پریم چند نے "میدان عمل" میں بھی اپنے دوسرے ناولوں کی طرح انگریزوں اور زمینداروں کے مظالم، ناقص نظام تعلیم، مذہب کے ٹھیکہ داروں کی غیر انسانی حرکات، گھر کی چہار دیواری میں فرسودہ رسومات کے غلبہ اور پولیس وحکام کے قابل نفرت کارناموں کو اجاگر کر کے اپنے دور کی سیاسی ومعاشرتی تاریخ مرتب کر دی ہے۔ ناول کے مرکزی کردار امر کانت کی ابتدائی زندگی عنفوان شباب کی رنگ رلیوں اور لاابالی پن میں گزرتی ہے لیکن جب اسے اپنی غلطیوں اور بداعمالیوں کا احساس ہوتا ہے تو وہ اس کی تلافی بھی کرتا ہے۔

ناول کی کہانی ایک بھولی بھالی دیہاتی عورت منی کی انگریز سپاہیوں کے ذریعہ اجتماعی عصمت دری سے شروع ہوتی ہے۔ اس واقعہ کی خبر سن کر کچھ لوگ محض کانا پھوسی کرتے ہیں مگر شانتی کمار، سلیم اور امر کانت اس ظلم کو نہیں برداشت کرتے۔ انھوں نے گاؤں والوں کے ساتھ مل کر انگریز سپاہیوں کی خاصی پٹائی کر دی۔ منی نے بھی دو انگریزوں کو مار کر اپنی بے عزتی کا بدلہ لے لیا۔ "میدان عمل" میں پریم چند کسی خاص فرد یا خاندان کی کہانی نہیں لکھ رہے تھے بلکہ اپنے دور کی سیاسی اور معاشرتی زندگی کی عکاسی کر رہے تھے۔ ان کا مقصد ہندوستانی قوم کو جہالت، بزدلی اور ضعیف الاعتقادی کے اندھیرے سے حق وانصاف کے اجالے کی طرف لانا تھا۔ ناول میں ڈاکٹر شانتی کمار ہمارے سامنے ایک ایسے مصلح قوم کی شکل

میں آتے ہیں جو مذہبی ڈھونگ کی قلعی کھولنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ وہ رئیسوں کے مندروں میں سجے سجائے بھگوان کو بھی خاطر میں نہیں لاتے۔ دیہات میں ایک مورچہ پر سکھدا دھوبیوں، بھنگیوں اور گھوسیوں وغیرہ کی معاشی اور معاشرتی زندگی بہتر بنانے کے لیے ان کے حقوق کی لڑائی میں مصروف تھی تو دوسری طرف امر کانت غریب کسانوں کو زمینداروں کے مظالم اور لگان کے بوجھ سے نجات دلانا چاہتا تھا۔ ناول میں جگہ جگہ مصنف نے غریبوں کے اندر عزت نفس کے تحفظ اور جائز حقوق کے لیے جدوجہد کی تلقین کی ہے۔ قومی سطح پر آزادی کی جنگ میں پریم چند ہندو مسلم اتحاد پر زور دیتے رہے۔ وہ اگر ایک طرف انگریزوں کی سازشوں سے بخوبی واقف تھے تو دوسری طرف کانگریس کے رول سے بھی خوش نہیں تھے۔ مارچ ۱۹۳۱ء میں انھوں نے یہاں تک کہہ دیا تھا کہ "کانگریس نے مسلمانوں کو اپنا ہمنوا بنانے کی طرف اتنی کوشش نہیں کی جتنی کرنی چاہیے تھی۔ وہ ہندوؤں کی مدد پا کر ہی مطمئن ہو گئی"۔

"میدان عمل" ایک سیاسی اور سماجی ناول ہے جس میں ادب، سماج اور سیاست بخوبی گھلے ملے ہیں۔ اگرچہ کہانی میں سیاسی واقعات اور قومی قیادت کے کچھ پہلوؤں پر بھی روشنی پڑتی ہے لیکن اسے محض پروپگنڈہ ناول نہیں کہا جا سکتا۔ اختر حسین رائے پوری کا قول ہے کہ اس ناول میں پریم چند فوٹوگرافر نظر آتے ہیں، مصور نہیں۔ دوسرے لفظوں میں کہانی کے خاص افراد اپنی انفرادیت کو چھوڑ کر بھیڑ میں شامل ہو جاتے ہیں اور اس طرح مصنف کو اپنے مصوری کے فن کو نکھارنے کا موقع نہیں ملتا۔ اس کے باوجود یہ ناول پریم چند کی اہم تصانیف میں مخصوص مقام رکھتا ہے۔

"گئودان" (ہندی ـــــ "گودان"):

"گئودان" پریم چند کا شاہکار ناول ہے جسے کلاسیکی حیثیت حاصل ہو گئی ہے۔ معاشی اور مہاجنی تہذیب کی زد میں آ کر ٹوٹنے بکھرنے والوں کی یہ داستان مصنف کے فکری وفنی کمالات کی معراج ہے۔ پریم چند پر روسی انقلاب اور روسی ناول کے اثرات یہاں واضح طور پر نمایاں ہیں کیونکہ انھوں نے بھی گورکی اور دوسرے روسی افسانہ نگاروں کی طرح ہندوستانی پس منظر میں حاکموں، افسروں، زمینداروں، مہاجنوں، دلالوں، مذہبی پیشواؤں اور سیاسی

نیتاؤں کو بے نقاب کرنے میں کوئی کسر نہیں اٹھا رکھی۔ یہ ناول انگریزی حکومت میں ہندوستانی سماج کا وہ المیہ ہے جس سے پڑھنے والے کا تزکیہ نفس ہوتا ہے۔

"گئودان" کا ہیرو ایک اوسط درجہ کا کسان ہوری ہے جو ایک اچھی گائے خرید کر اپنے دروازہ کی رونق بڑھانا چاہتا ہے۔ جب اس کے سگے بھائی ہیرا نے مارے حسد کے گائے کو زہر دیدی تو سماج کے لٹیرے مذہب، برادری اور رسومات کے نام پر ہوری کی زندگی میں اور مرنے کے بعد بھی اس کی بیوی سے گئودان کرا کے انھیں لوٹتے رہے۔ ناول کا پورا قصہ ہوری اور اس کے بیٹے گوبر اور بیوی دھنیاں کے درمیان رسومات کی پابندی پر مرکوز ہے۔ ہوری شریف النفس انسان ہے جو مہاجنی نظام سے متاثر ہے لیکن اسے اپنا نہیں سکتا۔ گائے کے مرنے کے بعد وہ سوچتا ہے کہ گائے تو مر گئی اب سگے بھائی کو پھنسانے سے کیا فائدہ ہوگا۔ وہ خود کفارہ کے لیے برادری کا جرمانہ ادا کرنے کو تیار ہے۔ اس کے برخلاف اس کی بیوی اور بیٹا دونوں سماج کے ٹھگوں اور استحصالی قوتوں سے بخوبی واقف ہیں لہٰذا وہ آسانی سے لوگوں کے جھانسے میں نہیں آتے۔ ناول میں مصنف نے اپنے دور کی سماجی، معاشی اور معاشرتی زندگی کے تضادات کو نہایت چابکدستی سے اجاگر کیا ہے۔ ہوری اپنی تربیت سے مجبور ہو کر رسومات کا غلام بنا رہتا ہے لیکن گوبر کا ذہن بیدار ہے۔ اسی لیے وہ نئی نسل کا نمائندہ کہا جا سکتا ہے۔

"گئودان" کا کینوس بہت وسیع ہے۔ اس کے پلاٹ میں ہندوستانی زندگی کی مختلف دھارائیں اور خیالات کی رنگارنگی موجود ہے۔ یہ محض چند افراد یا خاندان کی کہانی نہیں بلکہ عصری ہندوستان کے سیاسی و سماجی زندگی کے بیشتر چھوٹے بڑے پہلوؤں کو اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے ہے۔ ملک میں کسانوں کی قابل رحم حالت، معاشی نابرابری، زمینداری نظام کے ساتھ مہاجنی کلچر کا پھیلاؤ، مذہبی ریاکاری، برادری کے رسومات، نام نہاد دیش بھگتوں کے مختلف مکھوٹے، دلت طبقہ میں بیداری، محبت اور شادی کے متعلق نظریات، مادیت اور خود غرضی کا بڑھتا ہوا سیلاب، غرضیکہ زندگی کے تمام پہلوؤں پر کسی نہ کسی طرح روشنی پڑتی ہے۔

ناول کے وسیع کینوس پر سو کے قریب کردار نظر آتے ہیں جو اپنی عادت اور فطرت کے مطابق مخصوص خاندانی رسومات اور خارجی ماحول کے پروردہ ہیں۔ ہوری ہندوستانی افسانوی ادب میں اپنی مخصوص انفرادیت رکھتا ہے۔ وہ پریم چند کی ساری زندگی کے تجربوں کا نچوڑ پیش کرتا ہے۔ رائے صاحب امرپال سنگھ اس دور کے تجربہ کار زمینداروں کی طرح ہیں اور مہاجنی نظام کے ہتھکنڈوں سے بخوبی واقف ہیں۔ شانتی کمار اور مہتا مرد کرداروں میں خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ اعلیٰ تعلیم کے باوجود ہندوستانی کلچر میں ان کی گہری عقیدت کے باعث پریم چند انھیں سچا خادم خلق سمجھتے ہیں۔ عورتوں کے زمرہ میں ہوری کی بیوی دھنیاں اور مالتی انفرادی خصوصیات کی حامل ہیں۔ دھنیاں کے کردار کو مصنف نے کئی پہلوؤں سے اجاگر کیا ہے۔ وہ خاموش طبیعت رحم دل عورت ہے مگر موقع موقع سے زبان درازی پر بھی اتر آتی ہے۔ وہ سماج میں غریبوں کا استحصال کرنے والوں کو اچھی طرح پہچانتی ہے اور نئے زمانہ کے تقاضوں کے باوجود اپنے شوہر کی بیوقوفیوں پر کڑھتی رہتی ہے۔ مالتی اعلیٰ تعلیم یافتہ ہندوستانی عورت ہے۔ انگلستان سے ڈاکٹری کی سند لیکر اپنا مطب چلاتی ہے اور پورے خاندان کی کفالت بھی کرتی ہے۔ وہ لوگوں سے ملنے جلنے میں قدرے آزاد خیال ہے لیکن اس سے اس کے کردار پر آنچ نہیں آتی۔

"گئودان" کی کہانی جغرافیائی حدود یا شہر و دیہات کی سرحدوں میں محدود کہانی نہیں بلکہ تاریخ کے بطن سے پیدا ہوئے سماجی حالات کی پرسوز داستان ہے۔ اس کی کہانی نہ صرف ہمارے دل و دماغ کو کچوکے لگاتی ہے بلکہ صورت حال کو بدلنے کے لائحہ عمل کی طرف اشارے کرتی ہے۔ اس ناول میں مصنف نے جن انسانی قدروں کی تلقین کی ہے وہ انسان دوستی اور بھائی چارہ کے جذبات پر مبنی ہیں۔ اس لحاظ سے "گئودان" ہندوستانی نظریہ حیات کا حامل ہونے کے باوجود آفاقی اپیل رکھتا ہے۔

ترتیب واقعہ اور کردار نگاری کے اعتبار سے پریم چند اردو کے عظیم ناول نگاروں میں شمار کیے جاتے ہیں۔ انھوں نے نہ صرف اپنے دور کے سیاسی، سماجی اور معاشرتی زندگی سے اپنی کہانیوں کا تانا بانا تیار کیا بلکہ ایسے جیتے جاگتے کردار بھی پیش کیے جو اپنی انفرادی حیثیت رکھتے ہیں۔ اپنے افسانوں اور ناولوں میں انھوں نے سیکڑوں ایسے کردار پیدا کیے جو اپنے طبقہ کے نمائندہ ہی نہیں بلکہ انسانی فطرت کی بہترین تصویر بھی ہیں۔ یہ کردار بہت حد تک حقیقی اور گوشت پوست کے انسان ہیں۔ انھیں اچھے یا برے خانے میں نہیں تقسیم کیا جا سکتا۔ پریم چند اپنے کرداروں کے ارتقا کو پیش کرتے ہوئے ان کے خارجی اور نفسیاتی عوامل کو خصوصی طور پر مدنظر رکھتے ہیں۔ انھوں نے خود لکھا ہے کہ:

"انسانی فطرت نہ تو بالکل سیاہ ہوتی ہے اور نہ بالکل سفید ہے۔ اس میں دونوں رنگوں کا عجیب اتصال ہوتا ہے۔ اگر گردوپیش کے حالات اس کے

موافق ہوئے تو فرشتہ بن جاتا ہے اور ناموافق ہوئے تو شیطان ....وہ
حالات مذکور کا محض ایک کھلونا ہے"۔

یہ بات تو صحیح ہے کہ انسانی کردار میں اچھائی برائی دونوں شامل ہیں لیکن اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ اعلیٰ فطرت انسانوں میں مجاہدہ کا عنصر بھی غالب ہوتا ہے۔ پریم چند کے کچھ کردار ایسے ہیں جن کے ذریعہ وہ کسی نہ کسی تصور یا پیغام کو پیش کرتے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے اپنے ذہن میں کچھ اخلاقی یا سماجی قدریں متعین کرلی ہیں اور اپنے مخصوص کرداروں سے ان کی ترسیل و ابلاغ کا کام لیتے ہیں۔ انگریزی دور میں وطن پرستی کے جذبہ سے سرشار پریم چند ایسے کرداروں کو نمایاں حیثیت دیتے ہیں جو ہر قسم کے سیاسی ظلم اور سماجی پابندیوں کے خلاف نبرد آزما ہوتے ہیں۔ خالص مثالی کردار کہانی میں سپاٹ اور بے کیف نظر آتے ہیں۔ لیکن ایسے کردار جن میں خیر و شر کی کشمکش پائی جاتی ہے اور جو حالات کے ساتھ بدلتے رہتے ہیں زیادہ حقیقی معلوم ہوتے ہیں۔ ہوری، دھنیاں، سمن، سورداس، گیان شنکر اور نرملا جیسے کردار نہ صرف اپنے دور کی ہندوستانی زندگی کی نمایندگی کرتے ہیں بلکہ وہ انسانیت کے نمایندہ بھی بن جاتے ہیں۔ پریم چند کے کردار چاہے معمولی یا اوسط طبقہ کے ہوں، ہمیں متاثر کیے بغیر نہیں رہتے۔ ان کی فطری اچھائیاں اور برائیاں ہمارے اپنے کردار کے ساتھ مخصوص قسم کا رومانی تعلق ظاہر کرتی ہوئی دکھائی دیتی ہیں۔

پریم چند ایک انسان دوست، بالغ نظر اور فلسفی فنکار ہیں جن کے ناولوں میں زندگی کی ترجمانی ہی نہیں بلکہ تفسیر اور تنقید بھی محدود ہے۔ بقول احتشام حسین "وہ اپنے دور کے شعور کے ان پہلوؤں کے ترجمان ہیں جو غلامی پر آزادی کو، قدامت پرستی پر اصلاح کو، تنگ نظری پر بلند نگاہی کو، طبقاتی جبر اور ظلم پر انصاف و مساوات کو، سامراج یا آمریت پر جمہوریت کو ترجیح دیتے تھے"۔ ہندوستانی عوام کے ساتھ پریم چند کا گہرا تعلق تھا۔ اسی ہمدردانہ جذبہ کے تحت وہ اپنے سماج کے مصنوعی روایات اور بیمار رسومات کو بے نقاب کرتے ہیں اور دیہاتوں اور شہروں میں مروجہ برائیوں کے خلاف آواز بلند کرتے ہیں۔ اسی کے ساتھ یہ بھی حقیقت ہے کہ پہلی جنگ عظیم کے بعد سیاسی و سماجی کشمکش کے عبوری دور میں وہ دوراہے پر کھڑے نظر آتے ہیں۔ وہ جاگیرداری اور سرمایہ دارانہ نظام کے مخالف ہیں لیکن ان قوتوں کے خلاف علم بغاوت بلند کرنے کا حوصلہ نہیں رکھتے کیونکہ اس میں خون خرابہ اور تشدد کا اندیشہ

تھا۔ کسانوں اور مزدوروں سے ہمدردی کے باوجود وہ ان کے حقوق کی لڑائی میں مفاہمت اور مصلحت کوشی کو ترجیح دیتے ہیں۔ روسی مفکر ناول نگار ٹالسٹائے اور گاندھی جی کے فلسفہ کا اثر ان کے ناولوں میں جا بجا نظر آتا ہے۔

پریم چند ٹالسٹائے کے بڑے مداح تھے لیکن یہ کہنا غلط ہوگا کہ ان کے سماجی خیالات روسی فنکار ہی کے مرہون منت ہیں۔ تاریخی اعتبار سے انیسویں صدی کی آخری دہائیوں اور انقلاب سے پہلے کے روس اور نو آبادیاتی دور کے ہندوستان کی حالت یکساں نہ تھی، اس کے باوجود دونوں فنکاروں کے نظریہ حیات اور نصب العین میں کچھ مماثلت نظر آتی ہے۔ دونوں کے نزدیک ادب کا اخلاقی پہلو اہم ترین عنصر ہے۔ دونوں کے آخری دور کے ناولوں میں آئیڈیل کردار حق و انصاف، عدم تشدد، تیاگ اور پریم کے تصورات کی زندہ تصویر معلوم ہوتے ہیں۔ دونوں نے الگ الگ ماحول میں پیدا ہونے کے باوجود اپنے سماج کو اس کے حقیقی روپ میں دیکھا۔ دونوں کی ادبی تصانیف اور نظریہ حیات ان کے تجربات و مشاہدات کا ماحصل ہیں۔ دونوں روشن خیال، روادار اور انسان دوست فنکار ہیں اور مجموعی طور پر دونوں کے یہاں انسانی فلاح کی رجائی لہریں موجزن نظر آتی ہیں۔ پریم چند کا خیال تھا کہ ہندوستانی ادب میں ایسا انقلاب آئے جس کی بدولت معاشرہ سے پرانے رسومات اور بری روایات ختم ہوجائیں۔ سیاسی آزادی کے بغیر معاشی یا معاشرتی اصلاح ممکن نہیں لیکن ان مقاصد کے حصول کے لیے ادب اور سیاست کے رول الگ الگ ہیں۔ اس حقیقت کی وضاحت انھوں نے کچھ ان الفاظ میں کی تھی:

"ادب سیاست کا مقلد نہیں بلکہ قائد ہے۔ اس کا مقام پہلے ہے۔
اقتدار، ظلم اور طبقاتی استحصال کے خلاف انسان کے دل میں جو بغاوت کی
آگ بھڑک اٹھتی ہے، وہی ادب ہے۔ ادب کا کام تو صرف اتنا ہے کہ وہ اس
بغاوت کو الفاظ میں ظاہر کردے"۔

پریم چند اپنے دور کے واحد مصنف ہیں جو ہندوستان کی دو اہم ترین زبانوں یعنی اردو اور ہندی کے ادب میں عظیم افسانہ نگار اور ممتاز ناول نویس کی حیثیت سے معروف ہیں۔ انھوں نے ہندوستانی ادب کو اپنی تخلیقات سے مالا مال کیا اور اس میں نئی روایات کی بنیاد ڈالی۔ وہ ایک عہد ساز مصنف ہیں جن کے یہاں فکر و فن کا بہترین امتزاج ملتا ہے۔ ان کا پیغام تنگ نظر قوم پرستی پر مبنی نہیں بلکہ آفاقی خصوصیات کا حامل ہے۔ وہ ہندوستانی سماج میں باہمی رواداری

اور محبت واخلاص کے قائل تھے اور اپنے ناولوں میں انھیں تصورات کی تشریح و تفسیر پیش کرتے رہے۔ اگرچہ آریہ سماج، ہندی سبھا اور گاندھی واد کے اثرات بھی ان کی تصانیف میں واضح طور پر ملتے ہیں لیکن بنیادی طور پر وہ ایک مخلص اور انسان دوست فنکار تھے۔ وہ ایسے ہندوستان کا خواب دیکھتے رہے جہاں غلامی، استحصال، غربت اور جہالت کے بجائے حق وانصاف، رواداری اور وسیع المشربی کا بول بالا ہو۔ افسوس کا مقام ہے کہ آزادی ملنے کے پچاس سال بعد بھی پریم چند کے خواب شرمندہ تعبیر نہ ہو سکے اور ہمارا جمہوری نظام سوشلزم اور سرمایہ داری کے درمیان معلق رہا۔ کاش موجودہ ہندوستان پریم چند کے خوابوں کا خوبصورت وطن ہو سکتا۔

"قرۃ العین حیدر"

پریم چند کے بعد اردو ناول نگاری میں فکری وفنی اعتبار سے قابل قدر اضافے ہوئے ہیں اور بیسویں صدی کے بیشتر مشاہیر نے رومانی، تاریخی، سیاسی، سوانحی اور ثقافتی ناولوں کے ذریعہ اردو کے دامن کو مالا مال کیا ہے۔ دوسری جنگ عظیم کے بعد لکھے گئے ناولوں میں بیانیہ اور ڈرامائی اسالیب کے علاوہ "شعور کی رو" کی مدد سے بھی ماحول اور معاشرہ کی عکاسی، افراد کی ذاتی زندگی اور ان کی ذہنی واردات اور نفسیاتی کیفیات کو بخوبی پیش کیا گیا ہے۔

آزادی کے بعد برصغیر میں جن ناول نگاروں نے سب سے زیادہ شہرت حاصل کی ان میں قرۃ العین حیدر کو منفرد مقام حاصل ہے۔ انھوں نے اپنی تصانیف میں جاگیردارانہ نظام کے خاتمہ، تقسیم ہند کے سیاسی ومعاشی اثرات اور دور جدید کے معاشرتی تقاضوں کے درمیان افراد کے ذہنی کرب کو جس خوش اسلوبی سے بیان کیا ہے وہ انھیں کا حصہ ہے۔ ان کے ابتدائی ناولوں میں نہ صرف ماضی کی تلخ وشیریں یادوں کے ساتھ رومانی لگاؤ نظر آتا ہے بلکہ ایک حساس ذہن کے تاثرات اور دردمند دل کی دھڑکنیں بھی محسوس ہوتی ہیں۔ "آگ کا دریا" ان کا وہ شاہکار ناول ہے جس میں رزمیہ پیمانہ پر تاریخی تناظر میں انسانی زندگی کے گوناگوں پہلوؤں کا احاطہ کیا گیا ہے اور نسلوں کے فرق کے باوجود انسان کے بنیادی مسائل، اس کی ذاتی کشمکش اور اس کے خوابوں اور ارمانوں کے شکست وریخت کا نہایت دلنشیں انداز میں بیان کیا گیا ہے۔

اگر "میرے بھی صنم خانے" اور "سفینۂ غم دل" میں لکھنؤ کی معاشرتی زندگی، چھوٹی چھوٹی ریاستوں کے درباری ماحول، شام اودھ کے نظاروں، ادبی محفلوں اور ثقافتی مجلسوں کی پرکشش تصاویر ملتی ہیں تو دوسری طرف اس پس منظر میں جو کردار ابھرتے ہیں وہ ایک زوال پذیر تہذیب کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ان کی اپنی دنیا تقسیم ہند کی ہولناکیوں اور جاگیرداری کے خاتمہ کے بعد ویران ہو چکی ہے لیکن وہ اب بھی شطرنج کے کھلاڑیوں کی طرح بازی لگانے سے نہیں چوکتے۔ "آگ کا دریا" میں یہ کینوس پورے برصغیر پر محیط ہو جاتا ہے اور یہاں کئی نسلوں اور تاریخی ادوار کے درمیان افراد اپنا مخصوص رول ادا کرتے ہیں یا محض تاریخی جبریت کا شکار ہو کر مجہولیت کا نمونہ بن جاتے ہیں۔

۱۹۴۷ء میں ہندوستان کی آزادی کے بعد قرۃ العین حیدر کو جو زمانہ ملا وہ سیاسی، ثقافتی اور معاشرتی اعتبار سے ہنگامہ خیز دور تھا۔ ملک کی تقسیم، فرقہ وارانہ فسادات، آبادیوں کا تبادلہ، مہاجرین کا مسئلہ، مسلمان زمینداروں کی معاشی بدحالی اور پاکستان میں مہاجرین کے ساتھ ناروا سلوک کے پس منظر میں قرۃ العین حیدر نے اپنا تخلیقی سفر شروع کیا۔ مغربی ادب، تاریخ وفلسفہ میں ان کا مطالعہ وسیع تھا۔ مشرقی تجربہ، مشاہدہ اور مطالعہ کی مدد سے انھوں نے تہذیبی قدروں کی شکست وریخت کے ساتھ انسانی مقدرات اور افرادی زندگی میں تنہائی، اداسی اور اجنبی پن کے احساس کو دردمندی کے ساتھ اپنے فن میں سمو لیا۔ ان کے یہاں حقیقت نگاری ترقی پسند ادیبوں کی سطحیت یا کسی مخصوص فلسفۂ حیات کی ترجمانی نہیں بلکہ ان میں وہ فکری تہہ داریاں ملتی ہیں جسے لوکاچ (Lucaks) نے فن ناول میں داخلیت اور خارجیت کا بہترین امتزاج قرار دیا ہے اور جو عظیم فنکاروں کا خاصہ ہے۔

قرۃ العین حیدر کے دو ابتدائی ناول "میرے بھی صنم خانے" اور "سفینۂ غم دل" تقسیم ہند کے چند سالوں کے اندر منظر عام پر آئے۔ ان دونوں ناولوں میں اودھ کے ایک مخصوص طبقہ یعنی جاگیرداروں اور تعلقہ داروں کی خانگی، خاندانی، معاشرتی اور ثقافتی زندگی کا احاطہ کیا گیا ہے۔ ان ناولوں میں اس طبقہ کو شرفا کے زمرہ میں پیش کیا گیا ہے کیونکہ وہ مشرقی تہذیب وتمدن کے علمبردار سمجھے جاتے تھے۔ یہ وہ لوگ تھے جو فکر معاش سے بے نیاز

زمینداری لگان آمدنی سے عیش وطرب کی محفلیں سجاتے، مشاعروں اور موسیقی کی محفلوں کا اہتمام کرتے، نقرئی شمع دانوں میں جلتی ہوئی موم بتیوں کی روشنی میں دعوتیں کرتے اور موقع موقع سے پتنگ بازی، بٹیر بازی اور مرغ بازی سے دل بہلاتے۔ اس طبقہ کے لوگ حکومت وقت کے وفادار تھے اور خوشحال زندگی گزارتے تھے۔ مگر ان کی اولاد مشرقی طرز زندگی سے زیادہ مغربی تہذیب اور طرز رہائش کی دلدادہ تھی۔ بدقسمتی سے اسی نسل کے نوجوانوں کو تقسیم ہند کی تباہ کاریوں کا خمیازہ اٹھانا پڑا۔

"میرے بھی صنم خانے" (۱۹۴۹):

قرۃ العین حیدر کا پہلا ناول ہے جو دو قومی نظریہ کی بنیاد پر ہندوستان کی تقسیم اور اس کی جلو میں ہندو مسلم فسادات، شمالی ہند سے پاکستان اور پاکستان سے ہندوستان میں مہاجرین کی آمد، سیاسی افراتفری اور معاشی بدحالی کے پس منظر میں لکھا گیا۔ اگرچہ اس موضوع پر انگریزی اور دیگر ہندوستانی زبانوں میں کئی ناول لکھے گئے لیکن قرۃ العین حیدر کی خصوصیت یہ ہے کہ انھوں نے سیاسی ومعاشرتی پس منظر میں تہذیبی انتشار سے متاثر شاعروں، ادیبوں اور فنکاروں کی ذہنی کیفیات کو بھی بخوبی پیش کیا ہے۔ احمد ندیم قاسمی کے بقول اس ناول کا پلاٹ اودھ کے زمیندار طبقہ کے گرد گھومتا ہے اور اس طبقہ کی موت اس ناول کا موضوع ہے۔ اس میں شک نہیں کہ آزادی کے بعد شہری آبادی نئے قسم کے سرمایہ داروں، صنعت کاروں اور سرکاری افسروں سے کافی متاثر ہوئی اور غریب عوام کا مقدر محنت مزدوری سے روزی کمانا رہ گیا۔ لیکن سب سے زیادہ خستہ حالی میں وہ بے روزگار تعلیم یافتہ نوجوان تھے جن میں نہ بغاوت کی ہمت تھی اور نہ اپنے حالات بدلنے کی خواہش تھی۔ لہٰذا وہ لاابالی زندگی گزارنے پر مجبور تھے۔ ناول میں مصنفہ نے خود اپنے طبقہ کے کرداروں کے ذریعہ نوجوان نسل پر تقسیم ہند کی تباہ کاریوں کے اثرات کا جائزہ لیا ہے۔ ایسے بے فکر اور ناعاقبت اندیش نوجوانوں کو انھیں قریب سے دیکھنے کا موقع ملا جو اپنا سب کچھ لٹا کر پاکستان گئے یا ہندوستان میں ہی عسرت کی زندگی گزارنے پر مجبور ہوئے۔ انھیں اپنے سندر سپنوں کے ٹوٹنے کا احساس بہت دیر میں ہوا چنانچہ ان کی زندگی کے باقی دن "یاد رفتگاں" یا نوسٹلجیا (Nostalgia) میں ہی کٹتے رہے۔

"سفینۂ غم دل" (۱۹۵۲):

کئی اعتبار سے اپنے پیشرو ناول سے مماثلت رکھتا ہے۔ اس کا پلاٹ بھی ملک کی

تقسیم، فرقہ وارانہ فسادات اور جاگیرداری کے خاتمہ کے بعد اس کے معاشی اور معاشرتی اثرات پر مشتمل ہے۔ زمیندار اور تعلقہ دار طبقہ اگرچہ آزادی سے پہلے عوام کی کمائی پر عیش کرتا تھا لیکن اس نظام کے کچھ مثبت پہلو بھی تھے۔ اس طبقہ نے تہذیبی اور ثقافتی زندگی میں رنگ بھرے اور ان صالح روایات کو زندہ رکھا جن کے بغیر کسی مہذب معاشرہ کا تصور نہیں ہو سکتا۔ زمیندار گھرانہ کے چشم وچراغ رضا بھائی کی پیدائش ایسے ماحول میں ہوئی جہاں نوجوان وقت سے پہلے جوان اور جوانی سے بھرپور فائدہ اٹھانے پر مجبور تھے ہمارے لکھنوی گبھرو شہر کے معروف اسکولوں میں تعلیم حاصل کرنے کے بعد جب علی گڑھ پہنچے تو وہاں بھی اپنی وضع پر قائم رہے۔ لال ڈگی کے قریب گرلز کالج روڈ، پر رہائش کے لیے کوٹھی کرایہ پر لی گئی اور صاحبزادے مصاحبین کے ساتھ "کالج لائف" سے لطف اندوز ہوتے رہے مگر یہ سلسلہ زیادہ عرصہ قائم نہ رہ سکا۔ انٹر میڈیٹ میں فیل ہو جانے کے بعد وہ اپنی پرانی بستی واپس آگئے اور تفریحی پروگرام کے تحت بٹیر بازی، گھوڑ سواری اور نشانہ بازی میں مشق بہم پہنچانے لگے۔ شاید چرخ کج رفتار کو یہ سب پسند نہ تھا۔ برصغیر میں سیاسی حالات نے ایسا پلٹا کھایا کہ ملک کے دو ٹکڑے ہو گئے۔ جو طبقہ ہندوستان میں اپنی عیاشیوں اور فضول خرچیوں کی بدولت تباہ ہو چکا تھا اس نے پاکستان کو جنت ارضی سمجھ کر وہاں کا قصد کیا لیکن وہاں بھی محرومی کے سوا کچھ حاصل نہ رہا۔ قرۃ العین حیدر نے مسلم شرفا کے فراغت سے عسرت کے سفر کو جس خوبصورتی سے ہمارے سامنے پیش کیا ہے اس سے ناول کی دلچسپی میں خاصہ اضافہ ہوتا ہے۔ آزادی سے پہلے وہ طبقہ جو دعوتوں، مشاعروں، رقص و موسیقی، شکار اور عشق بازیوں کے لیے مشہور تھا پاکستان جانے کے بعد معمولی ملازمت یا کاروبار کی اہلیت نہ ہونے پر کسمپرسی کے عالم میں زندگی کے باقی دن گزارنے پر مجبور ہوا۔ رضا بھائی جب ہجرت کر کے پاکستان گئے تو کچھ ہی عرصہ کے اندر۔ "ان کی نفیس مونچھیں نیچے کو جھک آئی تھیں اور ان کا جامدانی کا انگرکھا بھی شفاف نہیں رہ گیا"۔

قرۃ العین حیدر نے تاثر نگار (Impressionist) مصوروں کی طرح جس فنکارانہ انداز سے مسلم جاگیر دار طبقہ کی زندگی کے نشیب وفراز کا نقشہ کھینچا ہے وہ قابل تعریف ہے۔ مصنفہ کا یہ خیال بھی ایک حد تک درست ہے کہ ملک میں سیاسی انقلاب کے بعد مختلف طبقوں سے ایسے افراد ابھرے جو انقلاب پسند جماعتوں سے وابستہ ہو کر نئے سماج کا

خواب دیکھتے رہے لیکن گوناگوں حالات اور خود ان کی تنظیمی کمزوری کے باعث ان کی تحریک کامیاب نہ ہو سکی۔

''آگ کا دریا'' (۱۹۵۹):

تقریباً آٹھ سو صفحات پر مشتمل یہ ضخیم ناول اردو ادب کے شاہکاروں میں شامل کیا جاتا ہے۔اس کے مطالعہ سے ہمیں مصنفہ کے مشرقی و مغربی ادب، تاریخ، فلسفہ اور عصری سیاست سے دلچسپی اور فکر کی گہرائی و گیرائی کے ساتھ ہمہ گیر تخیل کی فنی نزاکتوں کا احساس ہوتا ہے۔

''سفینہ غم دل'' کے بعد تقریباً دس سال تک قرۃ العین حیدر نے کتابی مطالعہ کے علاوہ دنیا کے بیشتر ممالک کی سیاحت کی اور مختلف اقوام کے لوگوں سے مل کر ان کے کلچر اور معاشرہ کے متعلق معلومات بہم پہونچائیں۔اس دوران انھوں نے بساط عالم پر تاریخی وسیاسی واقعات اور فسادوں، جنگوں اور آفات ارضی وسماوی کی روشنی میں قوموں کی بدلتی تقدیروں کو دیکھا اور بنی نوع انسان کے دکھ درد، تنہائی اور بے بسی کو شدت سے محسوس کیا۔رضیہ سجاد ظہیر کا قول ہے کہ: ''آگ کا دریا'' میں ایسا بین الاقوامی رنگ ہے جو اردو کے کسی دوسرے ناول میں نظر نہیں آتا۔اس پر یہ رنگ چھایا ہے کہ اب انسان اگر دنیا کے ایک کونے میں کوئی درد محسوس کرے گا تو یقیناً اس درد کا رشتہ تمام دنیا سے جڑا ہوگا''۔

''آگ کا دریا'' کا پلاٹ ہندوستان کی قدیم تاریخ سے لے کر عہد جدید تک پھیلا ہوا ہے۔اس کے وسیع وعریض کینوس پر ویدک زمانہ سے لے کر آریائی اسلامی اور انگریزی تہذیبوں کے نقوش ثبت ہیں۔ناول میں مختلف اہم کرداروں سے متعلق کہانیاں اور واقعات ہمیں جمالیاتی مسرت کے علاوہ غور وفکر کی بھی دعوت دیتے ہیں۔اس کے مطالعہ سے مصنفہ کی داستان گوئی، رومانی فضا آفرینی، تخیلی حقیقت نگاری اور زبان وبیان پر قابل رشک قدرت کا اندازہ ہوتا ہے۔''آگ کا دریا'' کے موضوع پر مختلف نقادوں نے اپنے مخصوص زاویہ نگاہ سے بحث کی ہے۔ مجتبیٰ حسین ''وقت'' کو اس ناول کا مرکزی کردار تصور کرتے ہیں۔دوسرے مبصرین بھی وقت کے دھارے کو سب سے اہم اور فعال کردار تسلیم کرتے ہیں۔لہٰذا اس آفاقی موضوع کے پیش نظر یہ خیال کہ ''آگ کا دریا'' ہندوستان کی آبادی کے ایک طبقہ کی داستان ہے یا یہ یوپی کے مسلمانوں کا المیہ ہے کچھ زیادہ صحیح نہیں معلوم ہوتا۔ محمود ایاز نے

بہت حد تک ناول کی اصل اسپرٹ کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔وہ لکھتے ہیں:

> ''ہر دور میں انسانی روح کے مسائل ازلی اور ابدی ہیں۔ تمام کرداروں کے درمیان ڈھائی ہزار سال کا وقت پھیلا ہوا ہے لیکن دکھ کا فلسفہ، روح کی تنہائی کا مسئلہ، دل کی وحشت، حافظہ کی اذیت اور خاموشی کا سناٹا، ان سب نے ہر بار اور ہر دور میں محسوس کیا... روح کا یہ غم کیسا تھا جو مدتوں سے کھائے جا رہا تھا۔دراصل یہ اس ناول کا مرکزی تھیم ہے''۔

قرۃ العین حیدر نے ''آگ کا دریا'' کو تین تاریخی ادوار میں تقسیم کیا ہے۔یہ ناول ویدک کال سے شروع ہو کر موریہ خاندان کے دور حکومت مغلیہ عہد اور برطانوی سامراج کے تسلط اور ملک کی آزادی تک کے طویل عرصہ کا احاطہ کرتے ہوئے ہندوستانی فکر اور ثقافت کی جھلکیاں پیش کرتے ہوئے اختتام پذیر ہوتا ہے۔

ناول کا پلاٹ آج سے تقریباً ڈھائی ہزار سال پہلے ویدک کال سے شروع ہوتا ہے۔ اس زمانہ میں مختلف مذاہب اور فکر وفلسفہ کو ترقی ہوئی۔سب سے پہلے ''برہمنیت'' کا دور دورہ رہا مگر اس کے بعد گوتم بدھ کی تعلیمات کے زیر اثر بدھ مذہب کو بھی فروغ ہوا۔ گوتم نیلمبر اس دور کا ایک برہمن طالب علم ہے جو عنفوان شباب میں حصول علم کی خاطر برہمچاری زندگی بسر کرتا ہے۔ تعلیم کے علاوہ وہ مخصوص برہمنی رسومات کے مطابق ریاضت (تپیا) بھی کرتا ہے لیکن اسے ذہنی سکون نہیں ملتا۔اجودھیا کے راج گرو کی بیٹی چمپک سے اس کی ملاقات محبت میں بدل جاتی ہے لیکن وہ اسے پانے میں ناکام رہتا ہے۔اپنا غم بھلانے کے لیے وہ شراب پینے لگتا ہے اور کبھی کبھی نشہ میں آکر رقص بھی کرتا ہے۔ محبوبہ کی یاد اس کے سینہ میں عرصہ تک محفوظ رہتی ہے۔زندگی کی مایوسیاں اور روحانی کرب اسے بے چین کیے رہتے ہیں کہ ایک دن کسی تھیٹر میں چمپک کی ایک جھلک ''مایا'' بن کر سامنے آتی ہے مگر سب لاحاصل۔ایک دن ندی کو پار کرتے ہوئے وہ تیز لہروں کی زد میں آجاتا ہے اور شاید موت کے بعد اس کے عمر بھر کی بے قراری کو قرار آجاتا ہے۔ گوتم عالم، سپاہی اور فنکار کی حیثیت سے ہمیں اپنی طرف گرویدہ کرتا ہے۔وقت اور تقدیر دونوں اس کے درپے آزار نظر آتے ہیں لیکن وہ آخر وقت تک اپنی انفرادیت قائم رکھتا ہے۔

ناول کا دوسرا دور ہندوستانی تہذیب کے زوال پذیر عہد کے ساتھ مسلمانوں کی آمد

سے شروع ہوتا ہے جس سے بالآخر دونوں تہذیبوں میں حسین امتزاج پیدا ہوتا ہے۔ جس طرح گوتم نیلمبر ہندو دور کا نمائندہ ہے اسی طرح ابوالمنصور کمال الدین اپنے عہد کا نمائندہ ہے۔ وہ دوسرے نووارد مسلمانوں کے برخلاف زیادہ روادار اور وسیع المشرب ہے اور ہندوستانی تہذیب سے قرب و موانست محسوس کرتا ہے۔ وہ جون پور کے شاہ حسین شرقی کے کتب خانہ کا نگراں ہی نہیں بلکہ معروف عالم اور سپاہی بھی ہے۔ جنگ کے دوران بے گناہوں کے قتل سے اسپر گہرا اثر پڑتا ہے۔ گوتم کی طرح کمال الدین بھی زندگی کے ایک خاص موڑ پر روحانی کرب سے دوچار ہوجاتا ہے اور اپنا غم غلط کرنے کے لیے جام و مینا اور رقص و سرود کا سہارا لیتا ہے۔ بالآخر ایک انجانے سفر کے بعد وہ کاشی پہنچتا ہے جہاں وہ کبیر داس کی تعلیمات سے متاثر ہوکر "بھگتی مارگ" اختیار کرلیتا ہے۔ زندگی کے نشیب و فراز سے گزر کر کمال الدین ایک بنگالی شودر لڑکی سے شادی کرلیتا ہے اور گیت و بھجن لکھ کر ذہنی سکون حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ ناول کے اس حصہ میں قرۃ العین حیدر نے غداری اور وفاداری اور خیر و شر کے فلسفہ پر بھی تبصرہ کیا ہے اور ان قدروں کو نظریات کا فرق قرار دیا ہے۔

ناول کا تیسرا دور خاصہ طویل ہے اور اٹھارہویں سے بیسویں صدی عیسوی کے واقعات پر محیط ہے۔ اس دور میں برطانوی استعمار کی جڑیں مضبوط ہوچکی ہیں اور ایسٹ انڈیا کمپنی سرل ہارڈ ایشلے جیسے نمائندوں کے ذریعہ ہندوستان کی دولت پر چھاپہ مارنے لگی ہے۔ اسی زمانہ میں ایک بنگالی مسلمان ابوالمنصور کمال الدین منظر عام پر آتا ہے اور جبر و استحصال کے خلاف آواز بلند کرتا ہے۔ اٹھارہویں صدی کے اواخر اور انیسویں صدی کے اوائل میں دیسی زبانوں کی جگہ انگریزی زبان کا چلن بڑھنے لگتا ہے۔ ہندو انگریزی تعلیم حاصل کرکے سرکاری ملازمتیں حاصل کرلیتے ہیں مگر مسلمان معاشی طور پر بہت پیچھے رہ جاتے ہیں۔ گوتم نیلمبر دت اول الذکر طبقہ کا فرد ہے۔ اس بحرانی دور میں جب ملک میں سیاسی، معاشی اور ثقافتی اعتبار سے مشرقیت کو شکست ہونے لگتی ہے تو لکھنؤ کے نواب کمن جیسے لوگ پرانی قدروں اور روایتی وضع داریوں کو سینے سے لگائے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ یہی وہ زمانہ ہے جب ہندوؤں اور مسلمانوں کے علاوہ انگریزوں کی ہندوستانی نسل سے اینگلو انڈین طبقہ ابھرتا ہے جسے حکومت میں کافی اثر و رسوخ حاصل رہتا ہے۔ ماریہ ٹریزا جو کمپنی نمائندہ ایشلے کے دام تزویز کا شکار ہوجاتی ہے، اینگلو انڈین برادری کے طرز معاشرت اور ذہنیت کی ترجمان کہی جاسکتی ہے۔

۱۸۵۷ء کے بعد انگریزی سامراج ہندوستان میں مستحکم ہوجاتا ہے لیکن اس کے ساتھ ہی آزادی کی تحریک بھی بڑھنے لگتی ہے۔ ۱۹۴۷ء میں تقسیم ہند کی بدولت دو آزاد مملکتیں انڈیا اور پاکستان وجود میں آتی ہیں۔ پاکستان میں سیاسی و معاشی بحران کا سامنا ہوتا ہے اور ہندوستان میں، بھی فرقہ وارانہ فسادات اور مہاجرین کے مسئلہ کی بدولت کچھ دنوں تک سیاسی افراتفری باقی رہتی ہے مگر قومی لیڈروں کے خدمت وطن کے جذبہ سے سرشار ہوکر گوتم، کمال، ہری شنکر، چمپا، طلعت اور نرملا وغیرہ اپنی خدمات پیش کرتے ہیں۔ اگرچہ وہ ذہنی طور پر حالات کا شعور اور مقابلہ کا عزم بھی رکھتے ہیں لیکن عملی میدان میں انھیں کامیابی نہیں نصیب ہوتی۔ پاکستان بنتے ہی مسلم نوابین، افسران اور دانشوران مملکت خداداد میں قسمت آزمائی کے لیے سرحد پار کرتے ہیں اور حسب توفیق اجنبی ماحول میں اپنے لیے جگہ بنانے کی کوشش کرتے ہیں۔ بھیا صاحب (عامر رضا) بھی "سفینۂ غم دل" کے رضا بھائی کی طرح پاکستان کا رخ کرتے ہیں۔ مسلم مہاجرین کے قافلہ میں سب سے افسوسناک حیثیت کمال رضا کی ہے جو قوم پرست ہندوستانی مسلمان ہونے کے باوجود اکثریتی طبقہ کی فرقہ واریت اور حکمراں طبقہ کی عصبیت سے نالاں ہوکر پاکستان جاتا ہے مگر حالات سے مجبور ہوکر پھر ہندوستان واپس آتا ہے اور جاسوسی کے الزام میں ماخوذ کردیا جاتا ہے۔ قرۃ العین حیدر نے عامر رضا اور کمال رضا جیسے کرداروں کے خاندانی پس منظر اور ملک کے بدلتے سیاسی حالات کے ساتھ ساتھ ان کے ذہنی کرب اور روحانی کشمکش کو بڑی چابکدستی سے پیش کیا ہے۔ ہندوستانی "خرابہ" کے یہ ٹوٹے اصنام ہمیں تاریخی جبریت اور اندھی مشیت کی کارفرمائیوں کا احساس دلاتے ہیں۔ ناول کے مطالعہ سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ آزادی کے بعد صرف مسلمان ہی گردش روزگار کا شکار نہیں ہوئے بلکہ اس دور ابتلا میں کوئی بھی غیرت مند شخص ماحول کی کثافتوں سے محفوظ نہیں رہ سکا۔

جدید دور کے گوتم نیلمبر کی روح بھی پیاسی معلوم ہوتی ہے۔ محکمہ خارجہ کا ممتاز افسر جسے ظاہری طور پر ہر قسم کی مادی آسائش حاصل ہیں اداسی اور تنہائی کا شکار ہے۔ ذہنی انتشار، نفسیاتی کرب اور روحانی بے چینی کے باعث اسے سچی مسرت یا سکون نہیں نصیب ہوتا۔ نرملا اور چمپا کی کشش بھی اس کے درد کا درماں نہیں۔

"آگ کا دریا" کے چند اہم اور نمائندہ کرداروں کے مقدرات کو ذہن میں رکھ کر

ہی محمود ایاز نے لکھا ہے کہ "ناول میں اصل چیز انسان کی وہ زخمی اور پیاسی روح ہے جو تاریخ کے اس چوکھٹے میں پیش کی گئی ہے جو گہری ندیا اور اگم جل کے پار اترنا چاہتی ہے لیکن جسے کھیوٹ نہیں ملتا"۔ درحقیقت اس ناول میں نہ صرف ہندوستانی شعور کی تاریخ پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے، بلکہ ہندوستانی ثقافت کی عہد بہ عہد تبدیلیوں کو مدنظر رکھتے ہوئے انسانی وجود، مقدرات اور تاریخی جبریت کے گوناگوں پہلوؤں کو بھی اجاگر کیا گیا ہے۔ قرۃالعین حیدر نے مجرد فلسفہ اور مجرد تاریخ کے بجائے اپنے مخصوص انداز میں باشعور اور صاحب فکر انسانوں کی مثال لے کر واضح کیا ہے کہ انسانی زندگی اور شخصیت تہذیبی تاریخ کے ہر دور میں کچھ خاص عوامل سے متاثر رہی ہے۔ دوسرے لفظوں میں تاریخی تسلسل کا عمل نسل انسانی کے ساتھ جاری رہتا ہے۔ چنانچہ زمانۂ حال کی تشنجی کیفیات، ذہنی انتشار، احساس تنہائی اور روحانی کرب کوئی نئی چیز نہیں البتہ موجودہ دور میں ان کی شدت بڑھ گئی ہے۔

گوتم نیلمبر عہد قدیم کا نمائندہ ہے۔ وہ انسانی مقدرات پر غور کرتے ہوئے اس نتیجہ پر پہونچتا ہے کہ "احساس ملکیت سارے جھگڑے کی جڑ ہے"۔ مگر ہزاروں سال کے تجربہ نے ثابت کیا کہ ملوکیت سے لیکر جمہوریت تک سارے نظام اپنی چند خوبیوں کے باوجود انسانی غم کا مداوا نہیں کر سکے۔ لہذا ہمارے اندر کائناتی قوتوں کے مقابلہ میں انسانوں کی بے بسی کا احساس شدید تر ہو جاتا ہے۔ کائناتی عمل میں وقت کے ہاتھوں انسان کی حیثیت محض تنکے یا کھلونے کی رہ جاتی ہے۔ وہ پراسرار قوتوں سے پسپا ہو کر حالات سے سمجھوتہ کرلیتا ہے یا تباہ و برباد ہو جاتا ہے۔ "آگ کا دریا" میں ہمیں تاریخ و فلسفہ، عمرانیات و سیاسیات سے زیادہ وہ اعلیٰ فنکاری نظر آتی ہے جو ہمیں اسے ادبی شاہکار تسلیم کرنے پر مجبور کرتی ہے۔ وقار عظیم کا یہ قول صحیح ہے کہ ناول میں "تاریخ کے ہزاروں صفحوں کا نچوڑ، فلسفے کے بے شمار نظریات کی روح، ادب و شعر کے مختلف رنگوں کا امتزاج اور تہذیبوں، معاشرتوں اور مذہبی رسموں اور روایتوں کے خدوخال کی مصوری ہے"۔

جہاں تک قرۃالعین حیدر کی داستان گوئی کا سوال ہے وہ خالص بیانیہ یا رومانی انداز بیان نہیں اختیار کرتیں بلکہ موضوع کے مطابق اسلوب بیان کی موزونیت کا خیال رکھتی ہیں اس تکنک سے عہد قدیم کی تاریخ ہمارے سامنے اپنی مخصوص افسانویت اور رومانیت کی بدولت زندہ ہو جاتی ہے۔ اس دور کے تذکرہ کی دلچسپی عہد عتیق کی دوری ہی نہیں بلکہ مصنفہ کے متوازن تخلیقی قوت اور قابل رشک تخیلی صلاحیت کے باعث برقرار رہتی ہے۔ ناول میں شراوستی اور اجینی کا بیان، سنتوں، مہاتماؤں اور صوفیوں کے تذکرے، نوابین اودھ اور قدیم وجدید معاشرہ کی خصوصیات کا بیان ہندوستان کی تہذیبی تاریخ کے روشن سنگ میل معلوم ہوتے ہیں۔

"آگ کا دریا" کی طوالت اور ضخامت کے پیش نظر اس پر ہنری جیمس کے "چست ناول" (Well Made Novel) کا اطلاق نہیں ہو سکتا۔ کہیں کہیں افسانہ درافسانہ کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے اور وحدت تاثر مجروح ہونے لگتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ ناول کے کچھ حصے زیادہ جاندار اور کچھ نسبتاً کمزور نظر آتے ہیں۔ کرداروں کی افراط اور نقطہ ہائے نظر کی بوقلمونی کے باعث اس کا مقابلہ روسی ناول نگار ٹالسٹائے کے شاہکار ناول "جنگ اور امن" (War and Peace) سے کیا جاسکتا ہے۔ دونوں ناولوں کا پس منظر تاریخی ہے مگر تاریخی وافسانوی واقعات کے پردہ میں آفاقی حقائق کا احساس ہوتا ہے۔

عبدالسلام کا خیال ہے کہ "آگ کا دریا" میں قرۃالعین حیدر یکساں فنی معیار نہیں قائم رکھ سکیں اور آخری حصہ میں جذباتیت اور جھلاہٹ کا شکار ہو گئی ہیں۔ یہ بات ہندوستان اور پاکستان کی سیاست کے پس منظر میں بالکل واضح ہو جاتی ہے۔ وطن دوستی کے جوش میں کسی دوسرے ملک کا غیر معروضی جائزہ اعلیٰ ادب کے لیے سم قاتل ثابت ہو سکتا ہے۔ ناول کے اس حصہ میں مصنفہ نے ہندوستان میں عصری حالات سے آنکھیں موند کر پاکستان کو کٹھ گھرے میں کھڑا کر دیا ہے۔ ان کے نزدیک گوتم اور طلعت کے ہندوستان میں جمہوری نظام کے تحت سیاسی آزادی حاصل ہے مگر پاکستان میں کسی کو یہ آزادی نصیب نہیں۔ تقسیم کے بعد پاکستانی معاشرہ پر مس حیدر کی تنقید بہت حد تک غلط نقطہ نظر کا نتیجہ ہے۔ اسی طرح نام نہاد انسان دوستی اور وسیع المشربی کے زعم میں اسلام اور اسلامی روایات کی تضحیک بھی کچھ زیادہ درست نہیں معلوم ہوتی۔

ناول میں فضا آفرینی اور کرداروں کے ماحول اور ان کے ردعمل کے سلسلہ میں ایک بات اکثر کھٹکتی ہے۔ "میرے بھی صنم خانے" اور "سفینۂ غم دل" کے مطالعہ کے بعد اگر "آگ کا دریا" کی ورق گردانی کی جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ ان تینوں ناولوں کے موضوع میں یکسانیت ہے۔ یہی نہیں ان کے رجال داستان، ان کے ذاتی وخاندانی مسائل اور ان کا طرز فکر

بھی "بیزار کن حد تک ایک دوسرے سے مماثل" نظر آتے ہیں۔ ممتاز شیریں ان ناولوں میں "ایک ہی سی فضا اور ایک ہی سا ماحول اور ایک ہی سے کردار جو ایک ہی طرح کی باتیں کرتے اور ایک ہی انداز میں سوچتے ہیں" کی شاکی ہیں مگر یہ تکرار ایک حد تک مصنفہ کی فنی و فکری مجبوریوں کا نتیجہ ہے۔ ناولوں میں "یکسانیت" کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ یہ ساری تصانیف ایک ہی فنکار کے زور قلم کا ثمرہ ہیں اور ایک ہی شخصیت کے طرز فکر کی ترجمان ہیں۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ کوئی فنکار بھی اپنے مخصوص تجربوں اور مشاہدوں کے دائرہ سے باہر جا کر اپنے فن کے ساتھ انصاف نہیں کر سکتا۔ انگریزی ناول نگار جین آسٹن کے بیشتر ناولوں میں فضا وکردار ، مکالمے اور طرز معاشرت یکساں معلوم ہوتے ہیں کیونکہ فنی اعتبار سے وہ اپنی "چہار دیواری" سے باہر جانا مناسب نہیں سمجھتی۔ اسی طرح ہارڈی کے ناولوں کا پس منظر جنوبی انگلستان کے دیہات ہیں اور کردار دہقانی لیکن اس کی کہانیاں انسانی زندگی کے کسی نہ کسی پہلو کی ترجمانی کرتی ہیں۔ قرۃ العین حیدر کو ابتدا سے ہی تعلیم یافتہ گھرانوں کا شہری ماحول ملا۔ ان کی تعلیم اور بعد ازاں ہندوستان اور غیر ممالک میں سیاحت بھی محض "زائرین" کی سیاحت نہیں تھی۔ ان تجربوں اور مشاہدوں کی بدولت جو نقوش ان کے دل و دماغ پر ثبت ہوئے وہ بالآخر "آگ کا دریا" میں بڑے پیمانہ پر منظر عام پر آئے۔ ان ناولوں میں مصنفہ کی شخصیت اور ذاتی زندگی کی جھلکیاں بھی ملتی ہیں اور ان کے خوابوں اور ارمانوں کے کہکشاں بھی تصانیف کے فضائے بسیط پر درخشندہ نظر آتے ہیں۔

"آگ کا دریا" جب منظر عام پر آیا تو اس کے موضوع، زبان و بیان اور تکنک پر اخباروں، رسالوں اور سمناروں میں تبصرے ہوئے۔

تکنک کے سلسلہ میں محمود ایاز، [illegible]ب احمد انصاری اور رضیہ سلطانہ وغیرہ نے اس ناول کو "شعور کی رو" (Stream of consciousness) والے ناولوں میں شمار کیا ہے۔ اس قسم کے ناول روایتی نفسیاتی افسانوں پر اضافہ ہیں۔ ہنری جیمس کے بھائی ولیم جیمس کے نفسیاتی نظریات اور برگساں کے تصور زماں سے استفادہ کرتے ہوئے فرانسیسی ناول نگار پروست نے "عہد گزشتہ کی یاد" کئی جلدوں میں لکھی۔ یہ ضخیم ناول شعور کی رو ناول کی تاریخ میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ اگرچہ انیسویں صدی کے نصف آخر میں دستووسکی، ترگنیف اور ہنری جیمس کی تصانیف میں نفسیاتی عوامل کی کارفرمائی بدرجہ اتم نظر آتی ہے لیکن

بیسویں صدی میں پہلی جنگ عظیم کے آس پاس اس تکنک کو بہت ترقی ملی۔ انگریز ناول نگاروں ڈارو تھی رچارڈسن، جیمس جوائس اور ورجنیا وولف اور امریکی مصنف ولیم فاکنر کے یہاں اس تکنک کا استعمال بخوبی ہوا ہے۔ شعور کی رو میں پلاٹ اور کردار کا تصور مبہم ہو جاتا ہے اور محض تاثرات اور یادوں کے سہارے ناول لکھے جاتے ہیں۔ انسانی شعور کا دائرہ بہت وسیع ہوتا ہے۔ بقول رابرٹ ہمفری، حافظہ، خیال، جذبہ، ادراک، احساسات، تاثرات اور وجدان وغیرہ شعور ہی کے وظائف ہیں۔ انسانی شعور کی سب سے اہم خصوصیت اس کا بہاؤ ہے۔ یہ کبھی جامد نہیں رہتا بلکہ ہمیشہ متحرک رہتا ہے۔ غیر مربوط خیالات اور تاثرات شعور کی رو تکنک کے ذریعہ مربوط نظر آنے لگتے ہیں جہاں تک اس قسم کے ناولوں میں تصور زماں کا سوال ہے، یہ امر قابل غور ہے کہ ان کے پلاٹ کا ارتقا عام گھڑی والے وقت کے مطابق نہیں بلکہ ذہن کے اندر گھڑی کی چال پر منحصر ہے جس میں ماضی، حال اور مستقبل گڈمڈ ہوتے رہتے ہیں۔ ڈاکٹر ہارون ایوب کا خیال ہے کہ شعور کی رو تکنک کو سب سے پہلے سجاد ظہیر نے اپنے ناول "لندن کی ایک رات" میں برتنے کی کوشش کی لیکن اس فن کو معراج کمال تک پہنچانے میں قرۃ العین حیدر کا بڑا حصہ ہے۔ "آگ کا دریا" میں اس نئے تجربے سے رواں دواں زندگی (جو صدیوں پر محیط ہے) کی ترجمانی نہایت کامیابی سے کی گئی ہے۔ ناول کے اہم کرداروں میں گوتم نیلمبر، ابو المنصور اور چمپا کی روحیں کتنے جنم لینے اور کتنے ہی طوفانوں سے گذرنے کے باوجود اپنے باطن سے جدا نہیں ہوتیں۔ یہ کمال شعور کی رو کے ذریعہ ہی ممکن ہو سکا ہے۔

اس میں شک نہیں کہ قرۃ العین حیدر کے ناولوں میں شعور کی رو تکنک سے استفادہ کیا گیا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ ان کا کوئی ناول پروست کے "یاد ماضی" یا جیمس جوائس کے یولیسس (Ulyssiss) کے طرز پر نہیں لکھا گیا۔ ان کے ناولوں میں بیانیہ، ڈرامائی، غنائی اور دیگر اسالیب بیان کا امتزاج ملتا ہے۔ وہ یادوں کے سہارے ماضی و حال کو منسلک کرتی ہیں اور کہانی آگے پیچھے ہوتی رہتی ہے لیکن اس سے قاری کو کہانی سمجھنے یا اس سے لطف اندوز ہونے میں کوئی ایسی دشواری نہیں پیش آتی جو جیمس جوائس یا فاکنر کے ناولوں کا خاصہ ہے۔ قرۃ العین حیدر کے ناولوں میں قاری کی دلچسپی شروع سے آخر تک قائم رہتی ہے۔ اگر ان تصانیف کا مغربی ناولوں سے تقابلی مطالعہ کیا جائے تو ہم مس حیدر کو طویل انگریزی ناول "سفر" (Pilgrimage) کی مصنفہ ڈارو تھی رچارڈسن سے زیادہ قریب پاتے ہیں لیکن ان کے یہاں

جیمس جوائس یا فاکنر کی ژولیدہ بیانی اور علامت نگاری بہت کم ہے۔ انگریزی ادب میں شعور کی رو کی اہم نمایندہ ورجنیا وولف ہے جس کے یہاں تکنک کی جدت کے باوجود مواد کا انتخاب جمالیاتی اصول کے تحت ہوا ہے اور اس کے ناول لندھور بن سعدان کی داستان بننے سے محفوظ رہ گئے ہیں۔ قرۃ العین حیدر کچھ معنوں میں ورجنیا وولف سے قربت کا دعویٰ کر سکتی ہیں کیونکہ دونوں فنکاروں کی ذہنی ساخت، علمی ماحول اور زندگی و فن کے نظریات میں خاصی مماثلت پائی جاتی ہے۔ "آگ کا دریا" لکھتے وقت انھوں نے ورجنیا وولف کے ناول "آرلینڈو" (Orlando) سے استفادہ کیا۔ یہ مختصر ناول علامتی رنگ لیے ہوئے ہے۔ اس میں مصنفہ نے انگریزی کردار کو اشارہ بنا کر یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ گزشتہ چار سو سالوں میں وہ کن کن منزلوں سے ہو کر گزرا ہے۔ "آرلینڈو" کے مقابلہ میں "آگ کا دریا" کافی طویل ناول ہے اور اس میں مختلف النوع کرداروں کا بھی اژدہام ہے۔ لہٰذا یہ محض ایک کردار کی ذہنی زندگی کا سفر نہیں بلکہ مختلف تاریخی و تہذیبی ادوار کے نمایندہ کرداروں کی داخلی و خارجی زندگی کا ترجمان ہے۔

صنف ناول میں قرۃ العین حیدر کا فن موضوع کے انتخاب اور تکنک کی جدت کے علاوہ کردار نگاری میں بھی بخوبی ظاہر ہوتا ہے۔ انہوں نے پریم چند کے برخلاف دیہاتی کرداروں کی تخلیق سے احتراز کیا ہے۔ ان کے کردار اعلیٰ خاندانوں کے تعلیم یافتہ، مہذب اور وسیع المشرب اشخاص ہیں جو اپنی صلاحیتوں کے باوجود تاریخی حالات اور خارجی ماحول سے بے نیاز ہیں۔ کچھ نقادوں کا خیال ہے کہ قرۃ العین حیدر کے ناولوں کے بیشتر کردار اپنے احساسات و تاثرات اور غور و فکر کی صلاحیت کی حد تک ایک ہی ذہن اور احساس کی نمایندگی کرتے ہیں۔ چنانچہ مجتبیٰ حسین لکھتے ہیں کہ "قرۃ العین حیدر کے تینوں ناولوں کے کردار ناموں کے جزوی اختلاف کے ساتھ ایک سے ہیں۔ وہ ایک ہی طرح سوچتے ہیں۔ ان کا لب و لہجہ ایک طرح کا ہے۔ وہ ایک ہی چیز ہے۔ آنے والے کل کا خوف اور غیر منقسم ہندوستان۔ یہ سب کردار جذباتی ہیں اور خوابوں کی دنیا میں رہنے پر مصر ہیں"۔ اس میں شک نہیں کہ قرۃ العین حیدر کے تینوں ابتدائی ناولوں میں پس منظر، فضا اور ماحول کی یکسانیت ہے اور کردار بھی اسی ماحول کی پیداوار ہیں۔ اس کے ساتھ ہی اس حقیقت سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ یہ کردار جامد یا سپاٹ ہیں بلکہ حالات و واقعات کے تحت ان کی شخصیت کے اصل جوہر بھی سامنے آتے ہیں۔

ان میں بیشتر کردار مخصوص ادوار میں انسانی مقدرات کی نمایندگی بھی کرتے ہیں۔ "آگ کا دریا" میں یہ تصور آفاقی ویژن کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے کہ تمام انسانوں کے دکھ سکھ ایک ہی قانون کے تابع ہیں اور انسان اپنی تمام کوششوں کے باوجود پراسرار قوتوں اور تاریخی حالات کے سامنے بالکل مجبور اور بے بس ہے۔

جدید اردو ناول نگاروں میں قرۃ العین حیدر زبان و بیان پر بے پناہ قدرت کے لیے بھی معروف ہیں۔ وہ اصولی طور پر اپنی تصانیف میں موضوع کی مناسبت سے ہی زبان و محاوروں کا استعمال کرتی ہیں۔ "آگ کا دریا" میں تاریخی، فلسفیانہ، رومانی اور سیاسی ابواب کے لیے الفاظ نہایت خوش سلیقگی سے منتخب کیے گئے ہیں۔ ناول کے مختلف اجزا مل کر مختلف اسالیب کا گلدستہ معلوم ہوتے ہیں۔ مصنفہ کے ناولوں میں زبان کے استعمال پر نقادوں میں اختلاف ہے۔ وارث علوی کے نزدیک قرۃ العین حیدر کی شاعرانہ زبان ان کے "پرفریب طرز نگارش کا کمزور پہلو ہے"۔ انگریزی زبان کے الفاظ اور تراکیب کے بے محابہ استعمال پر بھی تبصرہ نگاروں نے انگشت نمائی کی ہے۔ ابتدائی دونوں ناولوں میں انگریزی الفاظ و تراکیب کثرت سے استعمال ہوئے ہیں۔ "آگ کا دریا" میں بھی کھچڑی زبان موجود ہے۔ لیکن ان خامیوں کے باوجود مس حیدر کا اسلوب بیان دلچسپ، جاندار اور معنی خیز معلوم ہوتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ انھوں نے اپنے سبھی ناولوں میں "راست اور اشارتی" (Direct and Symbolic) دونوں طرح کی زبان استعمال کی ہے۔ کہیں بیانیہ اور کہیں رومانی و شاعرانہ۔ "آگ کا دریا" اور "آخر شب کے ہم سفر" میں ان کے اسلوب نگارش میں پختگی اور فنی نکھار نظر آتا ہے۔

ہر فنکار اپنے فن اور تخلیق کے متعلق مخصوص نظریات کا حامل ہوتا ہے۔ ادبی روایات اور عصری تحریکات ہر ادیب کو متاثر کرتے ہیں لیکن وہ اپنے مخصوص افتاد طبع اور ذہنی رجحان کے تحت کچھ بنیادی اصول مرتب کر لیتا ہے جن کی روشنی میں اس کی تصانیف کا جائزہ لیا جا سکتا ہے۔ "آگ کا دریا" میں ایک جگہ کمال اپنے فنی نظریہ کو پیش کرتے ہوئے کہتا ہے:

> "پلاٹ کا توازن، مکالمات کی برجستگی، غیر ضروری جزئیات
> کہلاتا ہے... میں چاہتا ہوں کہ کوئی ایسا طریقہ کار ہو کہ جس سے اس فضا،
> اس ماحول اور اس وقت کا سارا تاثر، ساری خواب آگیں کیفیت دوبارہ لوٹ

آئے کسی طرح تمہارے ذہن میں منتقل ہو جائے"۔

یہ اقتباس ہمیں ورجنیا وولف کے مضمون "جدید ناول" (Modern Fiction) کے اس مشہور جملہ کی یاد دلاتا ہے جس میں وہ ناول کے پلاٹ اور کردار نگاری کے رسمی اور روایتی انداز سے صرف نظر کر کے محض "تاثرات" (Impressions) کو پیش کرنے کی تلقین کرتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ قرۃ العین نے اردو ناول میں نئے موضوعات کو اپنے مخصوص تاثراتی انداز میں ہی پیش کیا ہے۔ ان کے سحر انگیز اسلوب بیان میں سادگی اور شگفتگی کے ساتھ تازگی کا بھی احساس ہوتا ہے۔ "آگ کا دریا" اپنی تمام سطحی خامیوں کے باوجود اردو کا وہ شاہکار ناول ہے جسے دنیا کے عظیم ناولوں کے مقابلہ فخریہ پیش کیا جا سکتا ہے۔

☆☆☆

کتابیات

A.D.Mirsky : Dostoevosky (1960)
Allen Walter : The English Novel (1958)
A.Wilson : Emile Zola (1952)
B.Rojan : The Novelist as Thinker (1947)
Carl Grabo : The Techniques of the Novel (1956)
David Daiches: The Experimental Novel and other Essays (1854)
E.M.Forster : Aspects of the Novel (1927)
Earnest Simmons: Dostoevosky (1956)
Ferdinand Brunetier: Impressionism (1893)
F.Steegmuller : Flaubert and Madam Bovary (1947)
F.C.Green : French Novelists from the Revolution to Proust (1931)
F.M.Ford : The Critical Attitude (1911)
Mightier than the Sword (1938)
F.R.Leavis : The Great Tradition (1948)
Geoffrey Bereton: A Short History of French Literature (1956)
George Lucaks: Studies in European Realism (1950)
Hardy : Life and Letters (1933)
Prefaces to the Wenex Edition (1912-13)
Henry James : The Art of the Novel (1934)
The House of Fiction (1957)
Harry T.More: D.H.Lawrence: A Miscellany (1961)
J.M.Cohen : A History of Western Literature (1956)
J.W.Beech : The Twentieth Century Novel (1932)
Joseph Courad: A Personel Record (1923)
Notes on Life and Letters (1923)
Last Essays (1956)

Lawrence : Selected Literary Criticism
ed. Anthony Beal

Miriam Allott : Novelists on the Novel (1960)

P.Bertault : Introduction of Balzac (1954)

Percy Lubbock: The Craft of Fiction (1921)

Richard Stang: Theory of the Novel in England (1850-1870) (1961)

Rene Wellek : History of Modern Criticism(1750-1950)

S.Zweig : Balzac (English Tr.) (1947)

Tolstoy : What is Art?

Winsalt & Brooks: A Short History of Literary Criticism (1957)

Virginia Wolf : The Common Reader I & II (1945)

Yaseen, M. : Theory of English Novel(1880-1914) (1993)

اہم ناول نگار

Balzac : Eugene Grandet
Old Goriot

Flaubert : Madame Bovary
Salambo
Sentimental Education

Dostoevosky : Crime & Punishment
The Idiot
Brothers Karmazov

Tolstoy : War and Peace
Anne Karenina
Resurrection

Dickens : Oliver Twist
Martin Chuzzlewit

David Copperfield
Black House
Great Expectations

D.H.Lawrence: The White Peacock
Sons and Lovers
The Rainbow
Women in Love
Lady Chaterley's Lover

پریم چند : بازارِ حسن
گوشۂ عافیت
چوگانِ ہستی
میدانِ عمل
گئودان

قرۃ العین حیدر : میرے بھی صنم خانے
سفینۂ غمِ دل
آگ کا دریا

ہماری دیگر کُتب

کتاب	مصنف
یادگارِ منظور	ڈاکٹر مظہر محمود شیرانی
اُردو نثر کا تنقیدی مطالعہ	ڈاکٹر سُنبل نگار
اُردو شاعری کا تنقیدی مطالعہ	ڈاکٹر سُنبل نگار
کہاوتیں اور اُن کا حکایتی و تلمیحی پس منظر	ڈاکٹر شریف احمد قریشی
اُردو کہاوتیں اور ان کے سماجی اور لسانی پہلو	ڈاکٹر یونس اگاسکر
اصول انتقادِ ادبیات (ایک تنقیدی جائزہ)	پروفیسر جابر علی سید
اُردو شاعری کا سیاسی اور تاریخی پس منظر	ڈاکٹر سید ابوالخیر کشفی
آرائش محفل (قصہ حاتم طائی)	حیدر بخش حیدری
شگفتہ افسانے (انتخاب)	ڈاکٹر خالد ندیم
مجتبیٰ حسین کی بہترین تحریریں	حسن چشتی
گنج ہائے گراں مایہ	پروفیسر رشید احمد صدیقی

Design By: 0300-4528821 MUHAMMAD AHSUN GULL

پبلشرز' ڈسٹری بیوٹرز' مشیران کتب خانہ جات
الحمد مارکیٹ' غزنی سٹریٹ' اُردو بازار' لاہور۔ پاکستان
فون: 0092-42-37239884-37320318
ای میل: kitabsaray@hotmail.com

اُردو بازار، نزد ریڈیو پاکستان، کراچی۔
فون: 32212991-32629724

9 789699 730061

رب لامکاں کا صد شکر ہے کہ اس نے ہمیں توفیق دی کہ ہم اردو ادب کی کتب کو سافٹ میں تبدیل کر سکے۔ اسی صورت میں یہ کتاب آپ کی خدمت میں پیش کی جا رہی ہے۔ مزید اس طرح کی عمدہ کتب حاصل کرنے کے لئے ہمارے گروپ میں شمولیت اختیار کریں۔

انتظامیہ برقی کتب

گروپ میں شمولیت کے لئے:

عبداللہ عتیق: 8848884 347 -92+

محمد ذوالقرنین حیدر: 3123050300-92+

اسکالر سدرہ طاہر صاحبہ: 0120123 334 -92+